EUPHORION

ZEITSCHRIFT
FÜR LITERATURGESCHICHTE

BEGRÜNDET VON AUGUST SAUER

DRITTE FOLGE

HERAUSGEGEBEN VON

HANS PYRITZ

48. BAND 4. HEFT

HEIDELBERG 1954

CARL WINTER · UNIVERSITÄTSVERLAG

INHALT DES VIERTEN HEFTES

Karl Otto Conrady (Münster i. W.), Zu den deutschen Plautusübertragungen. Ein Überblick von Albrecht von Eyb bis zu J. M. R. Lenz 373

Peter Szondi (Zürich), Friedrich Schlegel und die romantische Ironie. Mit einem Anhang über Ludwig Tieck 397

Walter Naumann (Madison, Wisconsin), Grillparzers Drama „Ein Bruderzwist in Habsburg" 412

Gustav F. Hartlaub (Heidelberg), Hamlet und das Jenseits 435

Oscar Büdel (Rom), Autobiographismus und Fragmentismus in der italienischen Nachkriegsliteratur 447

Forschungsberichte

August Closs (Bristol), Forschungsbericht über Germanistik auf englischem Sprachgebiet. IV 466

Hans Eggers (Hamburg) und Eduard Neumann (Göttingen), Gottfried von Straßburg in neuer Sicht 472

Besprechungen

Friedrich Ranke, Gott Welt und Humanität in der deutschen Dichtung des Mittelalters (besprochen von Wolfgang Mohr) 491

Karl Hoppe, Die Sage von Heinrich dem Löwen (besprochen von Wolfgang Mohr) . 493

Ernst Grumach, Goethe und die Antike. Eine Sammlung. 2 Bände (besprochen von Hans Joachim Mette) 495

Irma Rantavaara, Virginia Woolf and Bloomsbury (besprochen von Ludwig Borinski) 496

REDAKTIONELLE BEMERKUNGEN

Anschrift des Herausgebers und der Redaktion: Professor Dr. Hans Pyritz, Hamburg 20, Sudeckstraße 2.

Es wird gebeten, Manuskripte erst nach vorheriger Anfrage und Vereinbarung einzusenden. Für unverlangt gesandte Manuskripte wird keine Haftung übernommen. Rückgabe von Manuskripten kann nur erfolgen, wenn das erforderliche Porto beigefügt war.

Für die technische Einrichtung der Manuskripte ist ein Merkblatt zu beachten, das jeder neu hinzutretende Mitarbeiter von der Redaktions-Geschäftsstelle erhält bzw. anfordern kann.

Besprechungsexemplare nimmt der Universitätsverlag Carl Winter, Heidelberg, Lutherstraße 59, entgegen. Die Möglichkeit und die Form der Anzeige (Einzelrezension, Forschungsbericht, Sammelhinweis) bestimmt sich nach inhaltlichen Gesichtspunkten und nach dem verfügbaren Raum. Rücksendung unverlangter Neuerscheinungen, die nicht in das Aufgabengebiet der Zeitschrift fallen, kann grundsätzlich nur gegen Portoerstattung erfolgen.

Die Zeitschrift erscheint jährlich in 4 Heften (Gesamtumfang 28 Bogen). Der Preis des Einzelheftes beträgt DM 10,—, der Preis des Jahrgangs DM 36,—, Sonderpreis für Studenten DM 28,80. Neubestellungen werden von jeder Buchhandlung, solche zum Vorzugspreis nur vom Verlag entgegengenommen. Abbestellungen nur mit einmonatiger Kündigungsfrist zum Jahresschluß.

Die Mitarbeiter erhalten von ihren Beiträgen zwanzig unberechnete Sonderabzüge. Darüber hinaus können weitere Exemplare, im Höchstfalle dreißig, gegen Vergütung der Selbstkosten geliefert werden.

Alle Rechte, auch das der Übersetzung in fremde Sprachen, vorbehalten. Printed in Germany.
Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft.

Zu den deutschen Plautusübertragungen.

Ein Überblick von Albrecht von Eyb bis zu J. M. R. Lenz.

Von

Karl Otto Conrady (Münster i. W.).

In der deutschen Literatur gibt es eine nicht allzu umfangreiche, für die Dichtungsgeschichte aber nicht unbedeutende Reihe von Plautusübertragungen, die mit Albrecht von Eybs *Bacchides* und *Menaechmi* 1511 beginnt und mit den *Lustspielen nach dem Plautus* von Jakob Michael Reinhold Lenz 1774 ihren Höhepunkt erreicht. Ein Überblick, wie er im folgenden versucht wird, soll die verschiedenen Gesichtspunkte beschreiben, unter denen man auf Plautus zurückgegriffen hat, und will kennzeichnen, welche Bedeutung der römische Dichter für einzelne deutsche Autoren gewonnen hat. Dabei ergibt sich von selbst, daß ausführlicher von der Übernahme der römischen Komödie überhaupt und über die Aneignung des Plautus durch Lenz gesprochen werden muß. Einzelanalysen können und sollen nicht gegeben werden; dafür ist zum Teil auf Spezialliteratur zu verweisen.

Plautus gehört mit Terenz eng zusammen: sie repräsentieren für uns die Komödie des republikanischen Rom. Bis zum Barock hin lassen sich daher, wenn erst einmal auch zu Plautus gegriffen wird, in der Art der Übernahme kaum deutliche Unterschiede zu der des Terenz darlegen. Es darf für die Entwicklungslinie bis zu Lenz hin jedoch als bezeichnend gelten, daß nach der gegenüber Terenz nur sehr zögernden Annahme des Plautus zu Beginn späterhin von Lessing und Lenz bei ihren Nachschöpfungen auf Terenz überhaupt nicht zurückgegriffen wird. Man kann Gründe dafür mutmaßen; doch muß man sich dessen gewiß sein, daß die Wahl des schöpferischen Menschen sich irgendwo dem verständigen Erklären entzieht.

Die römische Komödie, die fabula palliata, erreicht in den Jahren etwa von 204—166 v. Chr. (dem Jahr der Aufführung der terenzischen *Andria*) in Plautus und Terenz in raschem Anstieg ihre Höhepunkte[1]. Zwar ist die archaische lateinische Literatur schon früh, noch während der Antike selbst, von schwerem Mißgeschick betroffen worden: nur wenige ihrer Werke sind im Zusammenhang erhalten. Doch die Gunst der Überlieferung hat es gefügt, daß neben Catos (stark interpolierter) Prosaschrift *De agri cultura* auch die Werke des Terenz und von den 21 sog. *fabulae Varronianae* des Plautus wenigstens 20 gerettet worden sind[1a], wenngleich besonders der Plautustext schon bei seiner Weitergabe innerhalb

[1] Zu Plautus sei besonders verwiesen auf: F. Leo, Plautinische Forschungen, Berlin [2]1912; Ed. Fränkel, Plautinisches im Plautus, Berlin 1922; G. Jachmann, Plautinisches und Attisches, Berlin 1931. Zurückzugreifen ist auch auf die Opuscula F. Ritschls, 1868ff. Einer der neuesten Beiträge zu Terenz: H. Haffter, Terenz und seine künstlerische Eigenart, Museum Helveticum 10, 1953, S. 1—20 und 73—102.

[1a] Die 21., *Vidularia*, ist nur ganz fragmentarisch überliefert.

der Antike starker Verderbnis anheimgefallen zu sein scheint[2]. Aber Struktur und Charakter der plautinischen Stücke sind dadurch im allgemeinen kaum allzusehr in Mitleidenschaft gezogen worden. Allein die Schicksale, die Plautus und Terenz in der nachantiken Zeit getroffen haben, sind sehr verschieden. Die beiden Dichter, die — wie Seneca alle Jahrhunderte hindurch die römische Tragödie — das Lustspiel des alten Rom repräsentieren, rangieren nicht gleichwertig nebeneinander[3]. Terenz steht deutlich an erster Stelle, und im Mittelalter ist Plautus so gut wie vergessen[4]. Das hat plausible Gründe. Die Sprache der terenzischen Stücke ist rein und gewählt; sie weist mindestens schon auf die vornehme Umgebung des bildungsfreundlichen Scipionenkreises voraus (wenn sie auch nicht eigentlich, wie oft angenommen, aus ihr erwachsen sein kann) und meidet alles Vulgäre, Rohe, Drastische. Das eben aber war die Lebensluft der plautinischen Komödien. Volkstümlicher Witz, pralle Situationskomik, saftige Derbheit führen, oft in kühnen Wortbildungen, ihr ungezwungenes Spiel, das vor Zwei- und dreisten Eindeutigkeiten nicht zurückschreckt. Plautus erscheint in der Tat gegenüber der *οἰκονομία* des Terenz, seiner Wohlabgewogenheit und dem auch in delikaten Szenen urbanen Ton als der Ungebundene, der Archaische. So ist es denn auch Terenz, dem „Wegweiser des Hochlateins“[5], beschieden, schon früh (bereits im Altertum und erst recht im Mittelalter) als Schulschriftsteller genommen und damit sorgfältig tradiert zu werden. Zitate aus seinem Werk finden sich bei mittelalterlichen Autoren in großer Anzahl[6]. Er heißt der *Poeta comicus* oder *Comicus* schlechthin. Diese Bedeutung als Vorbild und Muster war es auch, die Notker Labeo (gest. 1022) veranlaßte, eine — verlorene — Übersetzung der *Andria* zu wagen.

[2] Dazu F. Leo, Plautinische Forschungen, Berlin ²1912, S. 1ff. u. 334ff. Aufführungen haben bis in den Anfang der Kaiserzeit stattgefunden und sind dann allmählich eingeschlafen.

[3] Die Urteile des Altertums selbst sind schwankend. Es ist jedoch bei all jenen Wertungen zu bedenken, daß sie griechischen Kunsturteilen nachgebildet sein können. Man vgl. als Gegensätze: das abwertende Urteil des Horaz über Plautus (*Ars poetica* v. 270) und den Kanon der Palliatendichter, den Volcacius Sedigitus in seinem Lehrgedicht *De poetis* aufgestellt hat: dort erscheint Plautus an zweiter, Terenz an sechster Stelle. — Eine Zusammenstellung der wesentlichen Erwähnungen auch bei K. Reinhardstoettner, Plautus. Spätere Bearbeitungen plautinischer Lustspiele, Leipzig 1886, S. 12ff.

[4] Daß von einigen auch im Mittelalter Plautus gekannt worden ist, beweisen z. B. einzelne Zitate in den Schriften Philipp de Harvengs, gest. 1183 (Migne, Patrol. lat. Bd. 203, Spalte 872, 1008, 1216), wobei es jedoch fraglich ist, ob es sich um Originalzitate aus Plautus handelt. Dazu R. Peiper, Vermischte Bemerkungen und Mitteilungen zu römischen Dichtern, Rhein. Museum f. Phil. 32, 1877, S. 516. — Der Franzose Aimericus verfaßt 1086 eine *ars lectoria*, in der er 23 heidnische Autoren nach der Metallskala abstuft. Zu den goldenen Dichtern gehört Terenz, zu den silbernen Plautus. — Eingeschränkt werden muß die Bemerkung W. Stammlers: „Wohl kannte das Mittelalter die beiden [Plautus und Terenz] gut genug“ (Von der Mystik zum Barock, Stuttgart ²1950, S. 169).

[5] E. Bickel, Lehrbuch der Geschichte der römischen Literatur, Heidelberg 1937, S. 33. — Vgl. dazu Cicero, *Brutus* 258; Gellius, *Noct. Att.* II 20,5; Caesar, *Carm. in Ter.* 2 (und zu dieser Stelle jetzt Wolfg. Schmid, Terenz als Menander Latinus, Rhein. Museum, NF. 95, 1952, S. 229—272).

[6] Stellen sind aufgeführt bei M. Manitius, Beiträge zur Geschichte römischer Dichter im Mittelalter, Philologus 52, 1894, S. 547—552.

Aber es war nicht zu übersehen, daß trotz des sermo purus und der stilistischen Glätte der Inhalt der Terenzstücke für manche Strömungen des christlichen Mittelalters in moralischer Hinsicht nicht annehmbar sein konnte. Hrosvith von Gandersheim versucht sich an der Dramatisierung von sechs Legenden, zwar ganz im Stile des Terenz, aber mit der Absicht, den echten und moralisch anstößigen Dichter aus Bibliotheken und Klosterschulen zu verdrängen.

Wichtig ist, daß Terenz als stilistisches Muster zwar gelesen und empfohlen wird, daß jedoch an eine dramatische Vergegenwärtigung seiner Stücke niemand mehr denkt. In keiner Weise knüpfen das volkstümliche Fastnachtsspiel und das erwachende geistliche Schauspiel an die römischen Komödien an[7]. Man erkennt sogar die Versformen nicht mehr, und im 12. und 13. Jahrhundert (wie übrigens teilweise schon im Altertum) wird Terenz als gewöhnlicher Prosaiker verstanden. Plautus ist zur Schullektüre im Mittelalter nicht verwandt worden, sicherlich nicht zuletzt auch wegen seiner sprachlichen Schwierigkeiten[8]. Bei Beginn der Renaissance sind überhaupt nur acht seiner Stücke bekannt[9]. Die restlichen zwölf werden erst um das Jahr 1428/29 während des Basler Konzils wiederentdeckt.

Zweierlei ist zunächst verwunderlich, wenn wir von Terenz als Schulautor hören: 1. daß es ein Dichter von Komödien ist, der als Vorbild dient; 2. daß solches im christlichen Mittelalter — auch wenn es ein lateinisches ist — zu geschehen vermag. Denn der Themenkreis, den die römische Komödie in Anlehnung an die „neue" Komödie der Griechen abschreitet, ist für die Schule zum großen Teil doch ein sehr zweifelhafter. Erotik, Buhlerei, Geiz, Parasitentum sind die immer wiederkehrenden Themen, um die sich das lustige Spiel dreht; die Personen sind im Sinne von Theophrasts Charakteren typisiert: da gibt es geizige Alte, Kuppler, Sklaven, Dirnen, geile Väter und Söhne und ab und zu wohl auch einen wirklich liebenden Menschen. Als was man jedoch die Komödie verstanden wissen wollte, das wird aus manchen Stellen antiker Autoren deutlich. Bei Donat im Terenzkommentar heißt es im Abschnitt, der *De comoedia* überschrieben ist (I 22)[10]: *Comoedia est fabula diversa instituta continens affectuum civilium ac privatorum, quibus discitur, quid sit in vita utile, quid contra evitandum.* Und dann wird das bekannte Cicerowort überliefert: *Comoediam esse Cicero ait imitationem vitae, speculum consuetudinis, imaginem veritatis*, eine Auf-

[7] Es ist bezeichnend, daß Gattungsnamen des antiken Dramas nur sehr selten auf die geistlichen Spiele angewandt worden sind, nach Creizenachs Meinung (Geschichte des neueren Dramas Bd. I, Halle 1911, S. 7) zum erstenmal bei dem Rigaer Prophetenspiel von 1204. — Auf Nachwirkungen des antiken Mimus kann hier nicht eingegangen werden. Vgl. auch K. Holl, Geschichte des deutschen Lustspiels, Leipzig 1923.

[8] G. Jachmann, Die Geschichte des Terenztextes im Altertum, Basel 1924, S. 8: „... auch als im ersten Jahrhundert nach Christus sich das Interesse des Publikums und der Wissenschaft so weitgehend von der archaischen Literatur abwandte, ist Terenz von dieser Bewegung nicht voll erfaßt worden: er hat sicherlich auch da seinen Platz als Schulklassiker, wozu es Plautus wohl nie gebracht hat, behauptet".

[9] Es sind das: *Amphitruo, Asinaria, Aulularia, Captivi, Curculio, Casina, Cistellaria, Epidicus.*

[10] Donat, *Comm. Ter.*, ed. Wessner, Leipzig 1902.

fassung, die die Jahrhunderte hindurchgezogen und immer wieder an entscheidenden Punkten betont worden ist. Komödie als speculum vitae, das ist einer der Gründe, den die späteren Plautus- und Terenzübersetzer fast ausnahmslos in Prologen oder Epilogen zur Rechtfertigung ihres Unternehmens anführen. Quintilian sagt (I 8,7): *Comoediae, quae plurimum conferre ad eloquentiam potest, cum per omnes et personas et adfectus eat, quem usum in pueris putem, paulo post suo loco dicam: nam cum mores in tuto fuerint, inter praecipua legenda erit . . . In comoediis elegantia et quidam velut ἀττικισμός inveniri potest.* Die Komödie hat ihre Bedeutung, weil sie die verschiedenen Charaktere und Affekte darstellt und man aus dieser Darstellung lernen kann. E. R. Curtius weist darauf hin[11], wie aus Quintilian begreiflich wird, daß der Grammatik- und Literaturunterricht der mittelalterlichen Schule zugleich als Lehrgang der Moral galt. Die Komödie hält ein Repertoire bereit, an dem man Charaktere des täglichen Lebens studieren kann. Ebenso aber ist sie, das gilt hier für Terenz, stilistisches Muster und Lehrmeisterin zur elegantia, zum vollkommenen Sprechen in lateinischer Sprache.

Die christliche Kirche hat, freilich nicht sogleich und erst in dauernder Auseinandersetzung, den Weg zu den heidnischen Autoren zurückgefunden oder doch zu finden versucht[12]. Gegenströmungen hat es immer gegeben; aber es wird doch möglich, von den heidnischen Bildungsgütern zu übernehmen, was brauchbar erschien und was — wenn auch indirekt, etwa durch gründlichere Kenntnis der Sprache — zum besseren Verständnis der Heiligen Schrift hinführen konnte. Man denke schon hier an die Antwort, die später Valentin Boltz, der als Diakon in Tübingen 1540 eine wortgetreue Übersetzung des Terenz zu Unterrichtszwecken veröffentlicht, theologischen Bedenken gegenüber gibt: *Denen geb ich diese antwort, Das ich auß Virgilio Terentio Plauto vnd andern heiden hab das Lateinisch evangelium lernen verstan sacra ex profanis, vnd darum nit jren glauben vnnd leichtfertigkeit angenommen*[13]. Die Frage, ob Christen speziell Komödien lesen dürften, ist bis zu Luther hin und auch später noch immer wieder akut geworden.

Man darf also zwei Hauptgründe für die Beschäftigung des Mittelalters mit der römischen Komödie, d.h. mit Terenz, angeben: der Leser kann an der Komödie die elegantia der lateinischen Sprache lernen, und zugleich blickt er wie in einen Spiegel des Lebens, seiner Sitten, seiner Charaktere. Dabei ist jedoch zu bemerken, daß das Hauptgewicht durchaus auf dem Erlernen der Sprache liegt. Der ausgesprochene Gebrauch der Komödien für einen „Lehrgang der Moral" tritt erst in späteren Jahrhunderten in den Vordergrund und wird bei den Übersetzern recht deutlich.

[11] Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern 1948, S. 437.

[12] Einen kurzen Überblick zu dieser Frage gibt H. Fuchs, Die frühe christliche Kirche und die antike Bildung, Die Antike 5, 1929, S. 107—119.

[13] Zitiert nach P. Dittrich, Plautus und Terenz in Pädagogik und Schulwesen der deutschen Humanisten, Diss. Leipzig 1915, S. 30.

Mit der Renaissance feiern auch die lateinischen Dramatiker ihre Auferstehung als Bühnendichter. Sie regen zur Nachahmung an und treiben mit die italienischen Frührenaissancekomödien hervor. Es kommt zu Aufführungen der alten Dichter in Italien[14]. Nicht zuletzt erklären sich hieraus auch die frühen eigenen dramatischen Versuche der Humanisten. Plautus bleibt gegenüber Terenz auch jetzt im Hintertreffen. Die Begeisterung der italienischen Philologen, die nach dem Fund der verschollenen zwölf Komödien durch Nikolaus von Trier während des Basler Konzils aufgeflammt war, hatte nicht angehalten; bald war man zum Studium des Terenz zurückgekehrt[15]. Bis zum Barock behielt Terenz unzweifelhaft die Vorherrschaft. Die Schwierigkeiten der plautinischen Sprache, die vielen archaischen und unschriftgemäßen Ausdrücke und Wendungen und auch die größere Anstößigkeit in der Behandlung delikater Szenen boten in der Tat Hindernisse genug. Aber doch ist gegenüber der fast völligen Vergessenheit im Mittelalter Plautus eine hinlänglich bekannte Größe, die wieder und wieder in den Blick kommt, und wo von der römischen Komödie gesprochen wird, stehen die Namen beider Dichter beieinander, wenn auch oftmals — und gerade von gewichtigen Männern — nicht vergessen wird, den gebührenden Abstand zwischen Terenz und Plautus hervorzuheben und zu begründen[16].

Mit der Renaissance kommt es auch zum Aufbau eigener Lehrgebäude der Erziehung, und innerhalb der Erziehung bekommen die Komödien ihren Platz zugewiesen[17]. Man bedenke jedoch, daß es sich hier um eine ausgesprochen lateinische Ausbildung handelt. Der Sinn der Aufnahme von Komödien in den Unterricht bleibt vom Frühhumanismus bis zum Barock der gleiche: die Komödie wird als Sprachmuster und Lebenslehre gefaßt. Bei Erasmus heißt es in der Terenzausgabe von 1537: *... et ad eloquentiam et ad mores ... utilis.* Des Aeneas Silvius Meinungen sind von großer Wirkung gewesen[18]. Den Brief, den er an Herzog Sigismund von Österreich geschrieben hat, hat Niclas von Wyle ins Deutsche übersetzt. Dort steht: *Wilt du der küngen vnd fürsten sitten vnd die vnseligkait der herschenden erfaren? So lise senecam in tragedys. Wilt du die menschen des gemainen püfels vnd die ritter Inen selbs vsz hoffart wolgefellig vnnd der bůben vnd riffian vf setze vnd der dienenden knechten betrugnüsz (Vmb daz du dich dar vor hüten mugest) erkennen? So nim dir für plautum vnd Terencium ...*[19]. Wie sehr jedoch Terenz die Vorherrschaft hält, zeigt ein Wort des

[14] Vgl. J. Burckhardt, Kultur der Renaissance, Basel 1860, S. 250f.

[15] 1472 erschien die editio princeps des Plautus zu Venedig.

[16] Das Urteil Melanchthons ist von bedeutendem Gewicht gewesen. *Nam in Plauti comoedia desiderari nonnumquam πρέπον aiunt* (Corpus Reformat. I 12).

[17] Dazu s.: P. Dittrich, Plautus und Terenz in Pädagogik und Schulwesen der deutschen Humanisten, Diss. Leipzig 1915.

[18] Im *Tractatus de liberorum educatione editus* (1449/50) heißt es: *Comoediae plurimum conferre ad eloquentiam possunt ... Ex isto genere tantum duos habemus, Plautum atque Terentium.*

[19] Translationen von Niclas von Wyle, hrsg. v. A. v. Keller, Stuttg. Lit.Ver. Bd. 57, 1861, S. 210.

Erasmus: *plus enim exacti iudicii est in una Comoedia Terentiana, absit Nemesis dicto, quam in Plautinis omnibus.*

Die Komödie steht im Dienste des humanistischen Bildungsideals, das auch auf das Bürgertum überzugreifen beginnt. Grundlage für den Gebildeten — der natürlich nicht mit dem Bürger gleichzusetzen ist — ist eine sichere Beherrschung der lateinischen Sprache. Die Schulkomödie ist ein geeignetes Mittel der Lehre. Die Aufführung soll den Schüler zu gebildetem Latein führen, insbesondere zu den fließenden Formen der Umgangssprache, die er im Leben braucht (für die Schriftsprache ist Cicero nach wie vor das Vorbild), und zugleich soll auf Spieler wie Zuhörer erzieherischer Einfluß ausgeübt werden[20]. Damit dringt Terenz und, freilich in viel beschränkterem Umfange, auch Plautus in eine weitere Öffentlichkeit als im Mittelalter, wo die Autoren auf die Klosterschule beschränkt blieben[21]. Besonders in Leipzig interessiert man sich seit Beginn des 16. Jahrhunderts für Plautus[22]. Zum Ratswechsel wird am 7. 3. 1517 *ein Comedia Plauti* aufgeführt. Später sind solche Aufführungen freilich vom Rat verboten worden. Auch an andern Orten kommt es zu Darstellungen plautinischer Komödien[23]. Seit 1516 erscheinen von Melanchthon eine Reihe von Terenzausgaben. Melanchthons Einstellung zu Plautus ist zurückhaltend. In seinem Schulplan steht zwar, daß man den Schülern auch *etliche fabulas Plauti, die rein sind, als nemlich aululariam, trinummum, pseudolum vnd der gleichen . . . fürgeben* sollte[24]; doch in seinem Repertoire finden sich nur der *Miles gloriosus* und die *Menaechmi.*

Der wesentliche Vorgang für die Geschichte der Aneignung der römischen Komödien liegt darin, daß immer ausschließlicher der moralische Nutzen betont wird. Freilich werden die Komödien auch aufgeführt, aber es geht nicht um Leistungen für die Bühne als künstlerisch selbstgenügsame Schöpfungen, sondern um den Reichtum moralischer Lehren und Beispiele, den man in den Komödien vorhanden glaubt. Für Melanchthon ist Dichtung überhaupt nur eine Dienerin der bürgerlichen Moral. Mehr und mehr legt der Betrachter die eigne bürgerliche Welt, in der er lebt, in das Geschehen der Stücke hinein. Fast scheinen die Komödien der Alten — besonders natürlich Terenz — zu einem Lehrbuch der Moral zu werden: gerade die Darstellung des Lasters soll vom Bösen abschrecken. Die Poesie ist der Wissenschaft benachbart und soll belehren

[20] Vgl. auch H. Brinkmann, Anfänge des modernen Dramas in Deutschland, Jena 1933.

[21] Conrad Celtis, der 1501 bekanntlich Hrosviths Dramen herausgab, läßt in der Aula der Wiener Universität Stücke von Seneca, Terenz und Plautus aufführen. — Kurfürst Friedrich III. von Sachsen beruft an die Universität Wittenberg (gegr. 1502) einen eigenen Professor für Lektüre und Interpretation des Terenz.

[22] Siehe G. Bauch, Geschichte des Leipziger Frühhumanismus, Leipzig 1899. — Ritschl hat für 1504—21 bemerkenswert zahlreiche Plautusdrucke in Leipzig nachweisen können.

[23] Zum Fasching 1535 in Prag durch Studenten der Universität (vgl. L. Blaß, Das Theater und Drama in Böhmen bis zum Anfang des 19. Jhdts., 1877, S. 9). — Über Aufführungen s. auch K. Reinhardstoettner, Plautus, Leipzig 1886, S. 34ff.

[24] Corpus Reformat. XXVI 92. Vgl. auch X 101: *Satis est, quotidie decem Terentii versus ediscere. Si norunt Terentium potest proponi aulularia Plauti.*

und bessern. Für diese Auffassung von Dichtung ist die Komödie unter Berufung auf Cicero ein speculum vitae moralischen Sinnes; andere theoretische Fragen zur Komödie — außer daß das alltägliche Leben Stoff der Komödie, das der hohen Standespersonen Stoff der Tragödie sei — kommen so gut wie nicht in den Blick[25]. Auch Christen dürfen und sollen Komödien lesen. Luther sagt das deutlich und äußert sich mehrfach dazu[26]. Es gibt jedoch auch starke Gegenströmungen, besonders in katholischen Gegenden, so daß etwa Cornelius Schonaeus einen *Terentius Christianus* schafft, der sich durch Ausschluß aller amores auszeichnet, eine reichlich unpoetische Sammlung von 17 lateinischen Stücken (1592, 1595, 1620).

Der Hinweis auf den moralischen Nutzen der Stücke findet sich in Prologen und Epilogen, die den Komödien nun über deren eigene Prologe hinaus beigegeben werden. Die Betrachter römischer Komödien müssen erst darauf hingewiesen werden, daß sie es mit moralischen Lehrstücken zu tun haben und es sich keineswegs um eine bloße Möglichkeit zur Erheiterung handelt[27]. Auch die späteren Übersetzer müssen so ihre Stücke mit eigenen Vorreden und Nachworten versehen, in denen das moralische Fazit gezogen wird. Bei einer so bewußten Einbeziehung der Komödien in den Erziehungsprozeß ist es nicht verwunderlich, daß allmählich der Weg über den lateinischen Text als ein Mangel empfunden wird. Denen, die kein Latein verstehen, ist der Zugang zu jenen moralischen Lehrstücken versperrt, und Latein ist nur die Sprache der Gelehrten und Gebildeten. Man hat sich teilweise mit Inhaltsangaben in deutscher Sprache geholfen, wie es etwa Rollenhagen getan hat. Er sagt dazu: *Dieweil aber auch wegen jhrer Kinder, oder ander vrsachen halben offt solche zuseher mit dazutretten, so von dem Latein wenig oder gar nichts verstehen, lassen wir den gantzen jnhalt einer jedern Comoedien Deutsch, zuuor oder darunter sagen, den wir auch jhnen vnnd andern so vnsern Exempel folgen wollen, vnd es nicht besser wissen, auff diese form haben drucken lassen*[28]. Joachim Greff, der zweite in der Reihe der deutschen Plautusübersetzer, spricht bei der Herausgabe der *Aulularia* die Hoffnung aus: *ob villeicht forthin solche odder der gleichen Comedien oder Spectakel dermassen von vns / jnn sonderheit aber vom gemeinen man verstanden / gelesen vnd angehört möchten werden . . .*[29]. Unlösbar mit der Übersetzungstätigkeit verbunden ist — wenn auch nur selten direkt ausgesprochen — die Schulung

[25] Aus der *Poetik* des Aristoteles, die 1498 in der Vallaschen Übertragung und 1508 im Original zugänglich geworden war, konnte man nicht allzuviel holen. Aristoteles gibt nur einige knappe Mitteilungen im 3.—5. Kap. Die im 6. Kap. angekündigte ausführliche Behandlung fehlt bekanntlich. (Die Zeugnisse über diesen verlorenen Teil der Schrift sind jetzt übersichtlich zusammengestellt bei R. Cantarella, Aristofane I, Prolegomeni, Mailand 1949.)

[26] Am ausführlichsten in den *Tischreden* I, Nr. 867 (Werke, hrsg. v. J. Knaake, G. Kawerau u. a., Weimar 1883—1939).

[27] Die Prologe sind gesammelt erschienen bei Georg Rhaw, Wittenberg 1554. Sie sind wieder abgedruckt bei L. Koch, Philipp Melanchthons schola privata, Gotha 1859.

[28] Goedeke, Grundriß ^{2}II, Dresden 1886, S. 508.

[29] Zitiert nach R. Buchwald, Joachim Greff, Diss. Leipzig 1907, S. 17.

der deutschen Sprache am lateinischen Text, wie denn überhaupt der Gewinn, der sich für die eigene Sprache in der Auseinandersetzung mit dem fremden, zu bewältigenden Vorbild ergibt, nicht leicht zu hoch angeschlagen werden kann. Der schon erwähnte Valentin Boltz sagt: *Das ist das alt gifft vnd pestilentzisch Uebel, das wir Teutschen nicht vil acht auff vnser Muttersprach gehabt haben, wie sie gepflegt vnd auffgebracht werd ... Darob werden auch vil stoltz gelerten murren, vnd sagen, es sey nit löblich, daß man alle Ding also in Teutsche sprach bring, das Latein werde dadurch verachtet.* Die Übersetzungstätigkeit der vorbarocken Jahrhunderte, die weite Bereiche umspannt und von vielen und bedeutenden Namen getragen wird (von Johann von Neumarkt, Niclas von Wyle, Schlüsselfelder, Stainhöwel, Pforr, Tünger, um nur einige wenige der frühen zu nennen), ist eine bedeutungsvolle Etappe des Weges, auf dem die deutsche Sprache zu sich selbst findet. Darüber muß in einzelnen Untersuchungen gehandelt werden, nicht aber in einem zusammenfassenden Durchblick wie diesen Zeilen[30].

Es kommt unzweifelhaft zu einer bedeutsamen Durchformung des bürgerlichen Raumes durch die Aneignung der als didaktisches Exemplum verstandenen römischen Komödie. Nur darf man sie nicht ohne weiteres in Verbindung bringen mit den „parabolisch-didaktischen Formen", die den christlich reformatorischen Glaubensgehalt auf vielfältige Weise herausarbeiten wollen[31]. Die Übernahme zu Zwecken der reformatorischen Lebenslehre ist zu Anfang nicht bestimmend. Das ist rein historisch nicht gut möglich. Der *Eunuch* des Nythart aus Ulm zeigt das Jahr 1486, und Albrecht von Eybs Übersetzungen werden 1511 veröffentlicht, sind aber wahrscheinlich schon in den 70er Jahren des 15. Jahrhunderts entstanden. Zunächst geht es um eine Lebenslehre für den Bürger, die ganz im Innerweltlichen verbleibt, auch wenn dahinter selbstverständlich die christliche Lehre steht und von ihr aus die Laster in ihrer ganzen Verwerflichkeit überhaupt erst als das, was vermieden werden soll, gewertet werden können. Es ist besser, die römische Komödie abzusetzen gegen jene neue Gattung, die mit dem Begriff 'Comicotragoedia' nur unzureichend benannt ist[32]. Das Wort ist zwar in Anlehnung an den pseudo-plautinischen Prolog zum *Amphitruo* gebildet worden (v. 59: *tragicocomoedia*, weil auch Götter in diesem Stück vorkommen); der alte Sinn reicht aber für die neue Art, wie sie in des Gnapheus *Acolastus* sich kundgibt, nicht mehr zu. Gnapheus ist es,

[30] Überhaupt sind Verhältnis und Übergang der lateinischen bzw. der neulateinischen Sprache und Dichtung zur deutschen zum großen Teil noch unerforscht.

[31] So tut es P. Böckmann, Formgeschichte der deutschen Dichtung Bd. I, Hamburg 1949, S. 295. Bezeichnenderweise erwähnt Böckmann weder die Nythartsche Terenzübertragung von 1486 noch die Eybsche Plautusübersetzung von 1511.

[32] G. Müller (Deutsche Dichtung v. d. Renaissance b. z. Ausgang des Barock, Potsdam 1927, S. 160) betont, daß Werke wie der *Acolastus* die antiken Vorbilder nicht nur aneignen (vgl. dazu die ausführliche Zusammenstellung der benutzten Stellen antiker Autoren in der Ausgabe des *Acolastus* durch Joh. Bolte — Lat. Literaturdenkmäler des 15./16. Jahrhunderts — Berlin 1891, S. XVI—XXIV), sondern sie auch bereits verdrängen.

dessen *Acolastus* schon 1530 in der Schweiz von Georg Binder ins Deutsche gebracht wird, der „die technischen Mittel der römischen Komödie für die dramatische Gestaltung eines christlichen, pädagogisch gefaßten Stoffs“[32a] gewinnt und das Transzendente sichtbar werden läßt. Bei ihm darf mit Recht von parabolisch-didaktischer Form gesprochen werden, insofern es das Parabolische grundsätzlich mit dem Letzthinnigen, dem Absoluten zu tun hat, auf es hinzuweisen sucht.

Bei dem Wunsch, auch denen, die kein Latein verstehen, die römische Komödie zu vermitteln, spielt noch etwas anderes eine nicht unbedeutende Rolle: trotz des Didaktischen, das man in die Stücke hineingesehen hat, sind die Spiele natürlich stets auch als eine Quelle des Lachens empfunden worden. Daß nunmehr der als exemplum verstandene Gehalt der römischen Komödien in die bürgerliche Sphäre mit ihrer Volkssprache hineingetragen wird, ist überhaupt nur darum möglich, weil der Bürger sich selbst in der „städtischen Sittenkomödie“[33] wiederzuerkennen vermag und es auch will. Er lacht über seinesgleichen, bzw. über mögliche Fehlhandlungen seiner eigenen Person. Außerordentlich bezeichnend dafür ist die Vorrede, die der erste Terenzübersetzer, Hanns Nythart aus Ulm, seinem *Eunuchus* von 1486 vorausschickt. *Comedia ist ain gedicht aus mengerlai das gemüt und anfechtung mitler person inhaltende. Dar aus man lernet was gůt ist zůgebrauchen und das bőß zemeiden. Und spricht Cicero das Comedia menschlichs wesens ain spiegel seie. und ain pildung der warhait. Und wirt Comedia darvon gehaissen das si offenlich vor allem volck des mitlen states oder wesens verkündt ward*[34]. Nicht der Pöbel ist es, der dem Spott der Besseren ausgesetzt wird, sondern der „mittlere Mensch“, der zwischen den hohen Standespersonen und dem niederen Volk steht, ist Gegenstand des Spiels. Was ihn betrifft, bewegt, erregt und anficht, das stellt die Komödie dar. Hier ist wohl auch der Unterschied zur Barockkomödie zu suchen und damit ein Grund für das Zurücktreten der Übertragungen im barocken 17. Jahrhundert.

Daß es nicht in erster Linie darum geht, im Rückgriff auf die Antike neue Möglichkeiten theatralischen Spiels zu gewinnen und in der eignen Sprache zu erproben, zeigt indirekt Jonas Bitner (s. unten S. 385). Er tadelt scharf die Freiheiten, die sich Hans Sachs in seinen *Menaechmi* genommen hat. Im übrigen kommt es Bitner mehr, wenn auch nur tastend, auf das Erfassen der Komödie als künstlerischer Gattung denn als moralisches Exempel an. So schließt er sich eng — im ganzen freilich recht steif und ungeschickt — an sein Original an. Bezeichnend für das eben Gesagte ist das Vorwort. Dort versucht Bitner, in Andeutungen wenigstens, den Unterschied zwischen Tragödie und Komödie auseinanderzusetzen. Den moralischen Nutzwert der Komödie betont er dabei bemerkenswerterweise nicht zu sehr: . . . *wiewol die Comoedien auch guote leeren vn beyspielen haben (dan in Tragoedien vn Comoedien würt nit allweg bewisen, was recht gethon sey, sonder*

[32a] Ebenda, S. 158. [33] Ebenda, S. 159.
[34] Hrsg. v. H. Fischer, Stuttg. Lit. Ver. Bd. 265, 1915, S. 7.

würt angezeigt, wie es recht gethon solte sein), so seind doch die Comoedien mehr zuo erlustigung frölicher vnd leichtsinniger leüt angestellet, dann daß sie der menschen hertzer füren zuo betrachtung vnd erinnerung jhrer blödigkeit vnd arbeytseligkeit.

Am Anfang der Übersetzungen römischer Komödien, die erscheinen, steht der *Eunuchus* des Terenz, übersetzt von Hanns Nythart aus Ulm, 1486[35]. 25 Jahre später tritt die erste Plautusübersetzung hervor. Die wesentlichen Übertragungen, die auf Albrecht von Eyb folgen und bis zu J. M. R. Lenz reichen, seien hier zusammengestellt.

1511 Albrecht von Eyb, *Spiegel der Sitten, im latein genannt Speculum morum: Von gůten vnd bősen sitten, Von sünden vnd tugenden dargegen, Von ständen vnd åmptern mancherlay personen; Dabei auch nachuőlgklich Comedien Plauti in Menechino et Bachide vnd Philigenia Vgolini, kurtzweilig vnd schimpflich zů lesen*[36].

1535 Joachim Greff, *Eine schöne lustige Comedia des Poeten Plauti Aulularia genannt, durch Joachimum Greff von Zwickau deudsch gemacht, vnd jnn reim verfasset, fast lustig und kurtzweilig zu lesen. Magdeburg 1535.*

1539 Christoph Freyßleben, *Ain Kurtzweylig vnnd nit minder nützlich Spyl der Plautisch Stichus genant, zu Teütsch gebracht, gereymbt vnd gehalten zů Ingolstatt.*

1548 (Ohne Kenntnis des plautinischen Originals)
Hans Sachs, *Ein comedi Plauti mit 10 personen, heyst Monechmo unnd hat 5 actus*[37].

1570 Jonas Bitner, *Menaechmi . . . Erst newlich verdolmetschet.*

1582 Martin Hayneccius, *Captivi / Der Gefangenen Leute Trew / Eine schöne / nützliche / Comoedeien aus dem alt / Römischen weit-berühmeten / M. Accio Plauto.*

um 1597 (Gehört nur bedingt hierher, sehr frei)
Jakob Ayrer, *Comedia von zweyen Brüdern auss Syracusa, die lang einander nicht gesehen hetten vnnd aber von gestalt vnd person einander so ehnlich wahren, das man allenthalben einen vor den andern ansahe, mit 14 Personen, vnd hat 5 Actus*[38].

1607 Heinrich Zenckfrey, *Euclio, Das ist Ein sehr Lustig figment, Von einem Alten Geitzhals, wie derselbige einen Topff voll Goldt findet, welchen er niemandt, Ja seinen selbst eignen Henden nicht trawen will, vnd doch endlich vnversehener weyse darümb kompt . . .* (*Aulularia*).

[35] Vgl. H. W. Mangold, Studien zu den ältesten Bühnenverdeutschungen des Terenz, Halle 1912.
[36] Hrsg. v. M. Herrmann, Deutsche Schriften des Albrecht von Eyb, 2 Bde., Berlin 1890.
[37] Stuttg. Lit. Ver. Bd. 115.
[38] Stuttg. Lit. Ver. Bd. 78.

1608 Wolfhart Spangenberg, *Comoedia, inhaltend die Empfengknüß und Geburt Herculis, auß dem Lateinischen Martii Actii Plautii verteutscht durch M. Wolf Spangenberg. Straßburg* (*Amphitruo*).

1750 Gotthold Ephraim Lessing, *Die Gefangnen* (in den *Beyträgen zur Historie und Aufnahme des Theaters*); *Der Schatz* (nach dem *Trinummus*); *Weiber sind Weiber* (Fragment, nach dem *Stichus*); *Justin* (nur ein Szenenschema, nach dem *Pseudolus*).

1774 Jakob Michael Reinhold Lenz, *Lustspiele nach dem Plautus fürs deutsche Theater*. Darin die fünf Stücke:

Das Väterchen (nach der *Asinaria*),
Die Aussteuer (nach der *Aulularia*),
Die Entführungen (nach dem *Miles gloriosus*),
Die Buhlschwester (nach dem *Truculentus*),
Die Türkensklavin (nach dem *Curculio*).

Vorher waren übersetzt worden: *Der großprahlerische Offizier* (*Miles gloriosus*) und *Trukulentus*.

Die beiden Übersetzungen Albrecht von Eybs sind dem *Spiegel der Sitten* angefügt, *darauß man nemen mag leere vnd vnderschid gůter sitten vnd pǒser dargegen, die gůten zů begreiffen vnd die bǒsen zů vermeiden*. M. Herrmann hat nachzuweisen versucht, daß Albrecht vermutlich in den Jahren 1472 und 1473 die Übertragungen verfertigt hat. In diesem Falle würde er noch vor den *Eunuchus* des Nythart zu stellen sein als der erste, der eine römische Komödie in die deutsche Sprache übersetzt hat (von Notker abgesehen). Im Prolog zu den *Menaechmi* wird im Original des Plautus nur um ein wohlgeneigtes Ohr gebeten und den Zuschauern Glück und Wohlergehen gewünscht. Bei Albrecht steht aber noch: ... *Ermane ich eüch durch eüer aller gůtikait im aller besten, die gůtten zu vmbfahen vnd zů behalten vnd die pǒsen sitten zů verachten vnd zů vermeiden*[39]. Plautus ist eben der *poeta und leerer* (Vorrede zu *Bacchides*). Aber die Arbeit Albrechts ist keine Übersetzung von Wort zu Wort, sondern eine Übertragung, die sich bemüht, den fremden Gedanken richtig ins Deutsche zu bringen[40]. Die heidnische Mythologie ist ins Christliche umgewandelt, auch deutsche Sprichwörter sind eingefügt worden. Die dramatische Form hat freilich stark gelitten, da laufend kurze Erzählungen eingesetzt sind, die vom Fortgang der Handlung berichten. Namen und Ort, ja auch die Atmosphäre des Ganzen werden sehr heimisch. Die Übertragung ist in Prosa, und die eingeschobenen Berichte lassen erkennen, daß an die Bühne kaum gedacht ist. Dennoch steht

[39] M. Herrmann, Dt. Schriften ... II, S. 65.

[40] Vorrede zum *Spiegel der Sitten* (Herrmann II, S. XVI): ... *nit als gar von worten zu worten, wann das gar vnerstentlich wǎre, sunder nach dem synn vnd mainung der materien, als sy am verstendlichisten vnd besten lauten mügen.*

mit der Eybschen Übersetzung gleich am Anfang der Plautusübertragungen eine beachtliche Leistung, und es ist vielleicht nur Greff gelungen, sie im 16. Jahrhundert zu erreichen.

Zweifellos ist die Versübertragung der *Aulularia* durch Joachim Greff für die Bühne bestimmt gewesen. Sie ist die erste gedruckte, in Versen zu Aufführungszwecken übersetzte antike Komödie und wahrscheinlich in Halle dargestellt worden. Greff forderte in der Vorrede zum Übersetzen alter Komödien auf, und selbst hatte er sich *furgenomen, den gantzen Terentium / mit Gottes hülffe / so jnn reim zu bringen.* In seine Ausgabe der *Aulularia* nahm er als ein Beispiel der Art, wie sie ihm vorschwebte, die *Andria* des Heinricus Ham auf und fügte diesem Werk neben einem allgemeinen Prolog und Epilog moralisierende Einzelprologe bei. Wie stark die Übersetzung von der moralisch-lehrhaften Auffassung getragen wird, sagen die Worte aus dem Prolog zur *Aulularia*:

Comedia ist versteht mich das Gleich wie ein helles spiegel glas /
Darjnn man sicht vnd lernen kan Was vbel gehandelt odder wolgethan /
Man sicht wies treibn aller menschen kind Was sie beginnen / wie sie gesint /
Sie sind gleich iung odder seien alt Sind heslich oder wol gestalt /
Sie sind gleich arm dazu auch reich Sind wie sie sind / gilt eben gleich /
Ir aller sitten sichstu fein Gleich wie jnn einem spiegel rein.

Es ist deutlich abgesehen auf die Tugenden der einzelnen Stände; die Komödie soll Exempel des Lebens vorstellen[41]. Das hat seinen Grund natürlich auch in der stark typisierenden Gestaltung der römischen Komödien. Die Darstellung des Lasters ist also apotreptisch gemeint, so wie es auch schon der Titel einer Ausgabe von Veit Werler aus dem Jahre 1512 sagt: *Stichus Plautinus pudicitiam ac maritalem fidem etiam in sinistra fortuna servandam esse docens*[42].

Alle Übertragungen stehen unter diesem moralischen Leitspruch, wie er am deutlichsten wohl in dem lateinischen Gedicht des Vommelius vor der *Aulularia* Greffs ausgesprochen wird:

Continet humanae speculum Comoedia vitae.
Turpiaque urbano facta lepore notat.
Ac ut laudatis cuncti se moribus ornent.
Quae sint personae cuique decora monet.

[41] Vgl. die Prosa-Einleitung zur *Aulularia*: *es werden vns solche Spectakel / als fur Exempel vnsers lebens / furgestalt / daraus wir lernen vnd erkennen / aller stende jnn der gantzen welt ampt vnd eigenschafft / vnser leben darnach richten vnd anstellen sollen.* Daß der Zuschauer über seinesgleichen lacht, bzw. sich selbst dargestellt finden soll, dafür sind die weiteren Worte bezeichnend: *. . . bistu ein knecht / odder hast einen andern standt an dir / der mit dienst verbunden ist / so solstu vleissig auffmercken / wie dieser oder jener fromer knecht / jnn dieser oder einer andern Comedien / seinem herrn vleissig dienet / . . . Also weiter mit allerley stenden vnd personen.* (Zitiert nach R. Buchwald, Joachim Greff. Untersuchungen über die Anfänge des Renaissancedramas in Sachsen, Diss. Leipzig 1907.)

[42] Veit Werler, der von 1507—1516 als Dozent in Leipzig war, hat sich um Plautus besonders verdient gemacht.

Unterschiede der einzelnen Werke in der Freiheit gegenüber dem plautinischen Original können uns hier nicht beschäftigen[43]. Hans Sachs geht ganz auf Eybs Übertragung zurück, teilt willkürlich in fünf Akte und nimmt aus Rücksicht auf Aufführungen Personenänderungen vor. Er strebt noch weit mehr als Albrecht von Eyb nach Volkstümlichkeit, Verständlichkeit und löst sich weit vom antiken Urbild, nicht einmal immer zum Schaden seines Werkchens, das unverkennbar aus der Freude an groben Vorgängen, an Prügelei und Ehebruchszenen, an Drastik und Handfestigkeit lebt. Am Ende bekommt der Zuschauer die Lehre genau auseinandergelegt mit auf den Weg, Plautus würde sich darob nicht wenig gewundert haben[44].

Jonas Bitner, Schulmann in Straßburg, wo auch Sturm wirkte und den Nutzen von Aufführungen plautinischer Stücke zu erweisen suchte (Vorwort zur Plautusausgabe), tadelt die großen Freiheiten, die sich Sachs genommen hat, und will gerade deshalb eine eigne, bessere Übersetzung in Anlehnung an das Original liefern. *Ich hab aber dise Comoedi Plauti desto lieber lassen teütsch werden vnd in truck außgehn, damit meniglich spüren vnd sehen kőnte, das des sinnreichen vnnd hochverständigen Plauti Comoedien vil ein ander werck seyen . . .* Dabei kommt jedoch eine recht trockene Übertragung heraus, wie auch das sehr freie *Menaechmen*-Drama von Ayrer weit hinter der Leistung Albrecht von Eybs zurückbleibt. Es erfaßt den Gang der Handlung nur im allgemeinen und geht möglicherweise auf Vorlagen Shakespeares (*Komödie der Irrungen*) zurück, die in Nürnberg gespielt wurden.

Was die Arbeiten dieses 16. Jahrhunderts durchgängig kennzeichnet, ist: die römischen Komödien bieten moralisch-lehrhaftes Material. Es ist wert, auch denen vermittelt zu werden, die kein Latein verstehen. Die Horazische Forderung des *prodesse et delectare* kann hier erfüllt werden (denn die Stücke sollen ja auch unterhalten). Immer wieder wird vermerkt, daß sie *kurzweilig und nützlich* sind. Die Übertragung bemüht sich um heimisches Kolorit, damit Leser und Betrachter ihre eigne Welt wiederfinden sollen. Aber von einer wirklichen Aneignung fürs deutsche Theater kann nicht gesprochen werden. Wo immer auch an Aufführungen gedacht wird, es geht nicht um bewußte Ausbildung und Entwicklung der Möglichkeiten der Bühne, oder vorsichtiger formuliert: die Vermittlung der erzieherischen Werte, die die Komödie bereithält, ist nicht unabdingbar an die Bühne und ihre Gesetze gebunden, so daß für die Entwicklung des Bühnenspiels nur wie beiläufig etwas gewonnen wird. (Wie wichtig das ist, darauf kann hier nur hingewiesen werden.) Man muß auch bedenken, daß jene Übersetzer mit den sprachlichen Schwierigkeiten des Übertragens noch

[43] Vgl. O. Günther, Plautuserneuerungen in der deutschen Literatur des 15.—17. Jhdts., Diss. Leipzig 1886.

[44] . . . . . .
Nit bulerey darmit zu lehren,
Sonder solchem laster zu wehren . . .

genug zu kämpfen haben. Die deutsche Sprache muß erst für diese Art oft subtiler szenischer Vergegenwärtigung vollen Lebens, das über das nur Possenhafte doch hinausreicht, gewonnen und erzogen werden.

Das Element des Lachens ist so nicht entscheidend für den Griff zu den antiken Komödien, trotz aller Freude am leichten, lockeren Spiel. Die Situationskomik einzelner Szenen wird wohl ausgekostet, aber niemals wird das komische Spiel um seiner selbst willen getrieben. Das belehrende Wort am Schluß, die handgreifliche Lehre läßt nicht auf sich warten.

Mit dem 17. Jahrhundert, dem Jahrhundert des Barocks, treten die Übertragungen zurück. Nicht als ob damit die Antike in ihrer Bedeutung zurückträte. Sie ist bekannt und selbstverständliche Voraussetzung für das eigne dichterische Schaffen der Barockdichter. Aber es macht sich doch vom allgemeinen Lebensgefühl her eine Wandlung des Verhältnisses zu den alten Komödiendichtern bemerkbar. Beide Jahrhunderte betonen den Nutzen der Komödien, und es ist bekannt, wie einzelne Figuren aus der römischen Komödie herübergenommen werden, so besonders die Gestalt des *Bramarbas*, etwa bei Heinrich Julius von Braunschweig, bei Gryphius (*Horribili* und *Daradiri*) und noch bei Rist und Reuter (*Schelmuffsky*). Aber es wird doch eben nur die einzelne Figur genommen, nicht die ganze Fabel. Die Verwicklung der Handlung bis zu ihrer Lösung hin zu verfolgen, sich an den Täuschungen und Verirrungen der spielenden Figuren zu erfreuen, schien eine besondere Lust des antiken Publikums gewesen zu sein. Und die diese Fabeln späterhin aufnahmen und übernahmen, schienen im Ablauf der Handlungen Fälle des Lebens in apotreptischem Sinne dargestellt zu sehen, die es zu vermeiden galt. Auch in der antiken Komödie waren es Typen, aber immer zugleich mehrere in einem Stück, die das Spiel wie einen leichten Ball sich zuwarfen. Die barocke Komödie aber ist deutlich um eine, selten um zwei oder drei Hauptgestalten herumgebaut. Auf diesen einzelnen Menschen kommt es an, der im angemaßten Schein verharrt und sich lächerlich macht: er spielt eine Rolle, die ihm nicht zusteht, die er nicht ausfüllen kann. Und darauf kommt es im Leben an: auf der Lebensbühne die zugedachte Rolle recht durchzuspielen. Diese barocke Komödie bedarf nicht mehr des lehrhaften, Fazit-ziehenden Epilogs, einer direkten Lehre und Warnung für das Leben, da die Figur auf der Bühne dem belachenden Zuschauer in ihrem das richtige Sein verfehlenden Spiel das Gemäße und Werthafte durch den Kontrast anschaulich vorführt. Aber der Zuschauer lacht nicht über seinesgleichen, sondern über irgendeinen Tölpel, der immer wieder in seinen Fehler verfällt. Zudem kann vor der auch die Komödie umgreifenden Diesseits-Jenseits-Spannung eine imitatio des antiken Lebens sachlich nicht mehr genügen. Das Vanitas-Erlebnis des barocken Menschen kann in den Geschehnissen der Palliata kaum ein verwandtes Lebensgefühl entdecken. Dabei ist jedoch unverkennbar, wie die oft derbe Komik und energische Umrißzeichnung der Personen gerade an Plautus geschult ist. Es darf auch wohl nicht zu gering angeschlagen werden

daß — unter dem ständigen Einfluß der antiken Stücke — das volkssprachliche Schauspiel so weit gekommen ist, eigne Entwicklung zu gehen.

Erst Lessing greift in nachschöpferischer Arbeit wieder auf Plautus zurück. Es würde den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen, sollte auch nur annähernd die Lessingsche Auffassung von der Komödie entwickelt werden. Nur darauf kann es ankommen, von unserer Betrachtung aus mit einigen Bemerkungen die Bedeutung Plautus' für Lessing zu bestimmen. Viel findet sich auch bei Lessing von dem traditionalen Gedankengut, das die Beschäftigung mit der Komödie überhaupt rechtfertigte und festes Gut des frühen 18. Jahrhunderts ist. Über allem steht auch bei Lessing der Satz: *Bessern sollen uns alle Gattungen der Poesie: es ist kläglich, wenn man dieses erst beweisen muß*[45]. Im *Beschluß der Critik über die Gefangnen des Plautus* heißt es: *Was ist aber die Absicht des Lustspiels? Die Sitten der Zuschauer zu bilden und zu bessern*[46]. Im Brief an Nicolai vom 13. 11. 1756 — der auch ausführliche Bemerkungen zur Tragödie enthält — sieht er die Aufgabe der Komödie darin, zur Fertigkeit zu verhelfen, *alle Arten des Lächerlichen leicht wahrzunehmen*; dann wird der einzelne jenes Lächerliche eben vermeiden und dadurch *der wohlgezogenste und gesittetste Mensch werden. Und so ist auch die Nützlichkeit der Komödie gerettet*[47]. Auch die Frage: Christ — Komödie klingt an. Im Brief an den Vater vom 28. 4. 1749, wo er gesteht, er habe große Lust, sich den Namen eines deutschen Molière zu verdienen, sagt er: *Den Beweiß warum ein Comoedienschreiber kein guter Christ seyn könne, kan ich nicht ergründen. Ein Comoedienschreiber ist ein Mensch der die Laster auf ihrer lächerlichen Seite schildert. Darf denn ein Christ über die Laster nicht lachen?*[48] An anderer Stelle weist er auf den heiligen Hieronymus hin, der sich in schweren Stunden am Plautus ergötzt habe, und fragt dann: *Darf denn ein Christ keine Erholung genießen?*[48a] In diesen Äußerungen ist die eigentliche Lessingsche Auffassung der Komödie und des Komischen, wie sie sich theoretisch in der *Hamburgischen Dramaturgie* an einzelnen Stellen niederschlägt und — alle Theorie weit überholend — in *Minna von Barnhelm* als lebendiger Gestaltung sich verkörpert, noch nicht sichtbar.

Die Beschäftigung Lessings mit Plautus fällt in eine entscheidende Phase seiner Entwicklung. Die Jugendstücke sind noch ganz vom „Formprinzip des Witzes" abhängig und leben zumeist ganz aus den Einfällen des Witzes heraus. Aber mit dem *Freigeist* von 1749 wird das reine Formspiel des Witzes problematisch, und eine andere Instanz meldet sich zu Wort: das Herz, vor dem sich das bloß witzige Sprechen in seiner Gesinnung und Wahrheit rechtfertigen muß[49]. Im Jahr nach dem *Freigeist* erscheinen in den *Beyträgen zur Historie und*

[45] *Hamburg. Dramat. 77. Stück*, Werke, hrsg. v. Lachmann/Muncker, Bd. 10, S. 114.

[46] Werke Bd. 4, S. 191. [47] Werke Bd. 17, S. 63ff. [48] Werke Bd. 17, S. 16.

[48a] *Abhandlung von dem Leben, und den Werken des Marcus Accius Plautus*, Werke Bd. 4, S. 67.

[49] P. Böckmann hat das ausführlich analysiert: Das Formprinzip des Witzes in der Frühzeit der deutschen Aufklärung, in: Formgeschichte der deutschen Dichtung Bd. I, Hamburg 1949, S. 471—552 (über Lessing bes. S. 530ff.).

Aufnahme des Theaters die *Abhandlung von dem Leben, und den Werken des Marcus*[49a] *Accius Plautus* und eine Übertragung der *Captivi*. Sie ist viel stärker an das Original gebunden als die andere des *Trinummus* (*Der Schatz*). Die Abhandlung ist in keiner Hinsicht eine besondere Leistung, sie ist sogar ungemein schwach. Man fühlt sich gut und gerne einige Jahrzehnte zurückversetzt. Das gilt auch für die *Critik über die Gefangnen des Plautus*, die auf die Übersetzung in den weiteren Heften der *Beyträge* folgt. In der Abhandlung geht Lessing nach einem — in vielem fehlerhaften — Lebensbild des römischen Dichters die Meinungen über Plautus die Jahrhunderte hin durch. Interessant ist, daß er von deutschen Übersetzungen nur die Arbeiten von Greff und Hayneccius kennt, Hayneccius Werke nur aus den Verzeichnissen der alten deutschen Lustspiele.

Lessing scheint aus zwei Gründen zum Plautus gegriffen zu haben. Erstens enthalten ihm die Stücke, die er sich herausgreift, nicht bloß witzige Einfälle, Scherz, Possenhaftes, sondern in den *Captivi* wie im *Trinummus* findet eine glückliche Vermischung von Ernsthaftem, Gemüthaftem und Witz, Scherz statt. *Er, der an Scherz und Einfällen der reichste ist, und Lachen zu erregen nicht selten Witz und Anständigkeit, wie man sagt, bey Seite gesetzt hat, Plautus hat die Gefangnen gemacht und, was noch mehr ist, dem Philemon seinen Schatz, unter der Aufschrift Trinummus abgeborgt. In beyden Stücken, und auch in andern, kommen Auftritte vor, die einer zärtlichen Seele Thränen kosten müssen*[50]. Zugleich sind Tugend und Laster vermischt, und eben dadurch kommen die Stücke der wahren Komödie nahe: . . . *weil sie eben durch diese Vermischung ihrem Originale, dem menschlichen Leben, am nächsten kommen . . . Das Possenspiel will nur zum Lachen bewegen; das weinerliche Lustspiel will nur rühren; die wahre Komödie will beydes.* Lessing blickt nach seinen Jugendstücken und dem vorwärtsweisenden *Freigeist* zu vorgeformten Stoffen zurück, in denen etwas von dem schon bereitliegt, was ihm um 1750 herum als *wahre Komödie* vorschwebt. An die Möglichkeit, im Rückgang auf Plautus eine allgemeine Lebenslehre zu geben, wird nicht gedacht. Es geht wohl überhaupt nicht in erster Linie um eine inhaltliche Aneignung. Vielmehr ist das Bemühen auf die Gattung als ein künstlerisch-ästhetisches Gebilde gerichtet. Den Übersetzern des 16. Jahrhunderts war die Komödie Vehikel für Lehrhaftes. Wenn Lessing auch den Gattungen der Poesie das Amt des *Besserns* zugesteht, es kommt ihm nicht auf ein inhaltlich bestimmtes moralisches Fazit an. Erst recht nicht, so will es scheinen, bei den plautinischen Stücken. Später freilich, unter neuen Aspekten und Erfahrungen ist das Plautinische Beispiel des *Niedrigkomischen* (*Hamburg. Dramat., 9. Stück*). Die grundlegend andere Konzeption der *Minna von Barnhelm* schreitet über Plautinisches einfach hinaus.

[49a] Noch bis zu Fr. Ritschl ist die Namensform Marcus allgemein geläufig.

[50] *Abhandlungen von dem weinerlichen oder rührenden Lustspiele. Theatralische Bibliothek 1754—58.* Werke Bd. 6, S. 50.

Der zweite Grund aber ist nicht minder wichtig und ist bereits angedeutet worden. Es geht Lessing ums Theater. Über alle Fragen nach Lehrhaftigkeit, nach Sinn und Zweck der Komödie, nach dem Widerspiel von Witz und Herz, nach Possenspiel und weinerlichem Lustspiel — über alle solche Fragen hinaus geht es auch und entscheidend um die Möglichkeiten des Theaters, der Bühne schlechthin, um die Erprobung einer ästhetischen Wirklichkeit. Die Beschäftigung mit Plautus ist auch eine Schulung in Fragen des Arrangements, der straffen Handlungsführung, der Spielmöglichkeiten. Die *Beyträge* machen es sich zur Aufgabe, *alles zu sammeln, was sowohl für als wider die Schauspiele ist geschrieben worden*[51]. Es ist also historisches Interesse mit am Werk. Man will sich früherer Leistungen vergewissern und an ihnen lernen. Es ist ohne Zweifel, daß für Lessing der von den früheren Übersetzern didaktisch verstandene Gehalt der plautinischen Stücke nicht von Bedeutung gewesen ist. Er hat ihn so gar nicht mehr verstehen können. Kein Prolog oder Epilog gibt eine moralische Lehre mit auf den Weg. Es geht um Möglichkeiten, die die Bühne mit den ihr zugehörigen Gattungen anbietet. Sie sollen erprobt werden, darum geschieht der Rückgriff auf Plautus. Es scheint so auch, als besitze Plautus für den deutschen Dichter nun gegenüber Terenz die ursprünglichere Frische, die größere Unmittelbarkeit in der Gestaltung der Typen und Szenen, so daß in der Wirkungsgeschichte der römischen Komödien die einstige Vorrangstellung des Terenz nunmehr an Plautus übergeht. Das bleibt auch bei Lenz so.

Im Sommer 1774 erscheinen bei Weygand, Frankfurt und Leipzig, *Lustspiele nach dem Plautus fürs deutsche Theater* von Jakob Michael Reinhold Lenz, zu denen im Verlagskatalog zwar bemerkt war *von Goethe und Lenz*[52]. Diese Bearbeitungen plautinischer Komödien — *kleine Theaterdivertissements* nennt Lenz sie selbst[53] — entstammen einer eingehenden Beschäftigung mit dem römischen Dichter und stehen in engem Zusammenhang mit den Bemühungen um Schauspiel und Theater dieses eigenartigen und eigenwilligen Menschen, der, von Goethes Bemerkungen in *Dichtung und Wahrheit* an, immer als eine Ausnahmeerscheinung in der deutschen Literatur betrachtet worden ist: Genialität und Dilettantismus scheinen sich in ihm zu vereinen, vielversprechende Anlagen stecken in ihm, aufschäumende Kräfte, stürmendes, drängendes Wollen, aber immer wieder will es ihm nicht gelingen, letzte, gültige Gestaltung zu erreichen, so daß sein Werk wie ein einziger Torso anmutet.

Den 1774 erschienenen fünf Stücken gehen frühere Übertragungen voraus: der *Miles gloriosus* wurde übersetzt als *Der großprahlerische Offizier* (das Datum über dem Vorwort zeigt den 7. 9. 1772), der *Truculentus* behielt seinen alten Titel. Die Änderungen, die zu den 1774 vorliegenden Stücken führen, gehen

[51] Werke Bd. 4, S. 55.

[52] Ges. Schriften, hrsg. v. F. Blei, 5 Bde., 1909/20; die *Lustspiele* in Bd. 2.

[53] *Verteidigung der Verteidigung des Übersetzers der Lustspiele*, Werke Bd. 2, S. 340.

zum großen Teil auf Anregungen Goethes zurück[54]. Lenz weiß bei der Übertragung der Plautusstücke, daß er in einer Tradition steht. Er weist selbst auf Lessing als Vorgänger hin[55]. Auf Fragen zur Entstehungsgeschichte braucht hier nicht eingegangen zu werden; die Fakten sind leicht zugänglich in den Anmerkungen zum II. Band der Ausgabe von F. Blei. Es soll versucht werden, die einzelnen Punkte zu beschreiben, die die Lenzsche Aneignung des Plautus kennzeichnen.

Das Nachwort zur ersten Übersetzung des *Truculentus* beginnt: *Denjenigen, meine Herren! die in diesem Stück nichts als unanständige Scherze zu finden glauben, muß ich das: 'Hieraus sehen und lernen wir' beifügen, damit sie einen Dichter, der höhere Endzwecke hatte, als sentinam populi Romani zu lachen zu machen, nicht mit Possenreißern in eine Klasse werfen*[56]. Lenz nimmt Plautus gegen den Vorwurf in Schutz, er sei bloß ein Possenreißer. Zur Begründung beruft er sich auf einen Satz, der deutlich aus der Tradition genommen ist. Man kann aus diesen Stücken etwas lernen. Dann zitiert er eine Äußerung des Camerarius, die ebenfalls hinweist auf den moralisch-didaktischen Gehalt der plautinischen Dichtung. Es könnte scheinen, als ginge es auch Lenz darum, den Leuten im Spiegel der Komödie allgemein verwerfliche Schwächen und Laster vor Augen zu führen. Aber schon der Schlußabschnitt des *Truculentus*-Nachwortes lenkt in andere Richtung[57]. Die Bühne in ihrem gegenwärtigen schlimmen Zustand wird genannt. Was auf ihr gespielt wird, steht weit unter Plautus, aus dem tatsächlich derjenige, der *Sokratisch zu lachen* versteht, Belehrung empfangen mag. Auch Lenz sieht in Plautus das delectare und prodesse erfüllt. Doch muß bemerkt werden, daß dieses Nachwort auf Einwände hin verfaßt ist, die Plautus zum bloßen Possenreißer mit unanständigen Scherzen schienen abstempeln zu wollen. Deutlich gewinnt das delectare in anderen Äußerungen das Übergewicht über das prodesse im lehrhaften Sinn. In den einleitenden Worten zur ersten Übersetzung des *Miles gloriosus* wird hingewiesen auf *Lebhaftigkeit, scharfen Witz, Einbildungskraft, tiefe Kenntnis der Charaktere.* Weiter: *Ich wähle den miles gloriosus, weil die Ökonomie dieses Stücks, die Zeichnung der Charaktere, das Salz in den Erzählungen, Beschreibungen und Maximen und die durchgehends herrschende Lustigkeit demselben vorzüglich den Plautinischen Stempel aufdrücken*[58]. Von *Maximen* ist zwar auch die Rede, aber es werden doch weit mehr Elemente genannt, die ausgesprochen künstlerische Bedeutsam-

[54] Vgl. die knappen Anmerkungen in den Werken Bd. 2, S. 477ff.

[55] *Verteidigung der Verteidigung . . .*, Werke Bd. 2, S. 340.

[56] Werke Bd. 2, S. 452f. (Sperrung im Text).

[57] Werke Bd. 2, S. 453f.: *Ich setze noch hinzu, daß wer die Kunst besitzt, Sokratisch zu lachen, aus diesem wie aus allen andern Lustspielen unsers uralten Komikus mehr Wahres, Gutes und Schönes sehen und lernen wird, als aus allem faden Geschwätz auf unsern heutigen Bühnen, das weder vergnügt noch unterrichtet, in welchem der Weise zur Tabaksdose die Zuflucht nimmt, derweile der Tor für Langerweile in die Hände klopft.*

[58] Werke Bd. 2, S. 353.

keit haben. Sie, zusammen in diesem plautinischen Spiel vereinigt, scheinen ein Stück auszumachen, das, nicht vom Lehrhaften, sondern Ästhetischen bestimmt, einer Erneuerung für die gegenwärtige Bühne wert ist. Eine bestimmte historische Gattung scheint in diesen Stücken vorbildlich verwirklicht zu sein, eine Gattung, die zuallererst aus der Lust an Spiel, Komik, Scherz, heiterer Täuschung, Verwirrung und Entwirrung entspringt. Was auf die Betrachter übergeht, ist eine Art von geistig-sinnlicher Erfrischung durch das lebendige heitere Spiel, es ist *herzliches Vergnügen*[59]. Ja gerade das ist über alle andern Zwecke, die man Plautus hat beilegen wollen, hinaus sein eigentlicher Wunsch gewesen: *viel Freude zu machen*, wie es in der beim Druck von 1774 nicht mit veröffentlichten kurzen Vorrede in deutlichem Absetzen gegen andere frühere Meinungen ausgesprochen wird: *Denn außer dem was über diese Materie von erleuchteten und unerleuchteten Gottesgelehrten pro et contra gesagt worden: so bitte ich dich, zu beherzigen, daß der ehrliche Mann in seinem ganzen Leben nichts gesucht, als seinen Mitbürgern viel Freude zu machen . . .*[60].

Es ist in den vorigen Bemerkungen bereits immer wieder der starke Bezug zur Bühne sichtbar geworden. Die Stücke sollen Freude machen, indem sie vorgestellt werden. Sie sind, so ist es schon im Titel von 1774 vermerkt, *fürs deutsche Theater* geschrieben. In den Briefen kommt zum Ausdruck, wie sehr Lenz an die Bühne dachte, als er den Plautus übersetzte. So schreibt er an Gotter (14. 1. 1776) bezüglich der — verlorenen — *Algierer*: *. . . ich wäre sehr begierig von einem nicht schonenden Freunde die Wirkung zu erfahren, die das Stück auf dem Theater thut . . . ich bin entsetzlich fürs gespielt werden . . .*[61]. Auf einem Zettel aus der Straßburger Zeit ist flüchtig hingeschrieben: *Hauptsächlich reisen, das äußerliche des Theaters zu studieren. Mir alle Theater abzeichnen, hernach Baukunst, Antike etc. Menschen und Physiognomik*[62].

Die Möglichkeiten und Notwendigkeiten der Bühne sind auch das entscheidende Thema des Briefes von Goethe an Salzmann vom 6. 3. 1773, in dem sich Goethe ausführlich über Lenzens Plautusübersetzung äußert, d.h. wohl über die des *Miles gloriosus* in der ersten Fassung, die ihm von Salzmann zugeschickt worden ist. Goethe empfiehlt stärkere Modernisierung, das Stück bedarf *eines Kleids, zugeschnitten nach dem Sinn des Publikums, dem ich mich produziren will, und über dieses Röckgen wollen wir rathschlagen.* Von möglicher Didaxe ist bei Goethe nicht mit einem Wort die Rede. Lenz ist den Ratschlägen Goethes durchaus gefolgt. War der *Großprahlerische Offizier* nichts als eine nicht allzu

[59] An Salzmann, 18.9.1772 (Briefe von und an J.M.R.Lenz, hrsg. v. K.Freye und W.Stammler, 2 Bde., Leipzig 1918; Bd. 1, S. 47).

[60] Werke Bd. 2, S. 478.

[61] Briefe Bd. 1, S. 164. — An Gotter, Ende November 1775 (Briefe Bd. 1, S. 148): *Sie sehen lieber Gotter! hier ein Stück wo alle Charaktere gleichsam nur angedeutet sind, dem Schauspieler nur Winke geben was er zu thun habe und ihm auf keine Weise zuvorgreiffen . . .* Er bezieht sich auf die (verlorenen) *Algierer*.

[62] Dramatischer Nachlaß v. J. M. R. Lenz, hrsg. v. K. Weinhold, Frankfurt 1884, S. 3.

freie Wiedergabe des Originals unter Beibehalt aller antiken Eigennamen (trotz der Anreden *gnädiger Herr*, *Mamsell*) und größtenteils auch der Örtlichkeiten, so ist mit den *Entführungen* eine weitgehende Einschmelzung in heimatliches Kolorit erreicht. Nicht nur, daß aus Ephesus Stockholm, aus Athen Hamburg werden, auch die Personen selbst werden zu lebendigen Bühnengestalten gegenwärtigen Theaters. In der *Verteidigung der Verteidigung des Übersetzers der Lustspiele*[63] nimmt Lenz seine Übertragungen gegen den Vorwurf starker Änderungen gegenüber dem Original gerade mit dem Hinweis auf die Forderungen in Schutz, die die deutsche Bühne stellt. In der Tat ist es überraschend, wie stark eine Eindeutschung für die Bühne hier gelungen ist. Die Sprache wächst ganz aus der Atmosphäre jener frühen 70er Jahre heraus, kraftvoll und bewußt das Ursprüngliche, Unverbildete suchend und betonend. Ebenso die Gestaltung der Personen: in der Kraft und Fülle einzelner Figuren und ihrer lebensvollen Sprache wird bisweilen an das charakteristische Sprechen erinnert, wie es im *Götz* zum erstenmal wirkungsmächtig hervortritt.

Der Rückgriff auf Plautus geschieht zweifellos auch aus der Suche nach einer urtümlichen, unverbildeten Sprache und aus dem Bemühen, die eigne Muttersprache an solche Kräfte neu anzuschließen. Lenz hat in zwei bedeutsamen Vorträgen, die ganz die Luft jener Straßburger Jahre atmen, über die deutsche Sprache gehandelt: *Über die Vorzüge der deutschen Sprache* und *Über die Bearbeitung der deutschen Sprache im Elsaß, Breisgau und den benachbarten Gegenden*[64]. *Unsere Sprache ist noch zurzeit in den mehresten Kreisen Deutschlands sehr arm und doch unaussprechlich reich. Das heißt, sie ist wenig bearbeitet, und hat übermäßigen Vorrat*[65]. Dann wird auf die unverbildeten, ganz der Natur verhafteten Sprachen hingewiesen: *Alle rauhen Sprachen sind reicher als die gebildeten, weil sie mehr aus dem Herzen als aus dem Verstande kommen* (S. 245). Gerade Plautus ist eine solche Quelle des Urtümlichen: *Welch Feuer herrscht in den Plautinischen Stücken!* (S. 247). Horaz ist demgegenüber schon gekünstelt, verbildet. So mußte er auch, *mehr Philosoph als Dichter*, die plautinische Sprache *platt* finden.

Nicht Witz, artistische Wortspiele, subtile Finessen der Sprache sind zu suchen. Die Sprache ist vielmehr zu verteidigen *gegen den Übermut des alles zerstörenden Witzes* (S. 246). Das ist eine deutliche Absage an das aufklärerische „Formprinzip des Witzes". Wie sich Lessing in der bedeutungsvollen Übergangszeit von 1749/50, als die Herrschaft des nur Witzigen sich dem Anspruch des Herzens zu beugen beginnt, nachschöpferisch mit Plautus befaßt, so ist für Lenz der römische Dichter der Ungekünstelte, Naturhafte, dessen Heiterkeit und

[63] Werke Bd. 2, S. 335ff. — Lenz hatte sich nach Vorlesung der Lustspiele in der Salzmannschen Gesellschaft in Straßburg gegen Beanstandungen verteidigt und auf die Replik mit dieser *Verteidigung* geantwortet.

[64] Werke Bd. 4, S. 236 und S. 241.

[65] *Über die Bearbeitung der deutschen Sprache im Elsaß . . .*, Werke Bd. 4, S. 242.

Lachen aus einer ursprünglichen, der raffinierten Kunst des Witzes nicht verpflichteten Kraft stammt. In Parallele dazu sieht er Molière, *immer noch den einzigen Franzosen, der gelacht hat, ohne sich zu kitzeln und der ungefähr zum Destouches, was Plautus zum Terenz ist*[66]. In dieser Auffassung wird deutlich, warum Plautus und nicht Terenz übernommen wird. Die Meinung, die oben in Bezug auf Lessing noch eine Vermutung war: daß der Rückgriff auf Plautus anstatt auf Terenz seinen Grund auch hat in der größeren Originalität, in der urtümlicheren Macht der Sprache, in der Natürlichkeit des Lachens, hier bei Lenz wird sie bestätigt[67]. Plautus scheint für diejenigen, denen es um Gewinn und Erproben von Möglichkeiten des Theaters, im Falle Lenz auch um das Öffnen verschütteter Quellen der Sprache geht, ein volleres, man möchte sagen: vitaleres Repertoire bereitzuhalten.

Auch von Lenz wird Plautus nicht verstanden als der völlig unbeschwerte Lacher und Spötter, der in Derbheit und Drastik dem lustigen Spiel freien Lauf läßt. Lessing schon sprach von jenen Auftritten im *Trinummus*, den *Captivi* und andern Stücken, die *einer zärtlichen Seele Thränen kosten müssen*. Und ganz ähnlich steht in der Lenzschen *Verteidigung der Verteidigung* . . ., wo er zu mehreren Malen auf die *rührenden Szenen* hinweist: daß des Plautus Brust den Tränen den Weg zu den Augen nicht auf immer verschlossen hatte; *er war eine von den weichgeschaffnen Seelen, die ebenso tief und innig fühlen als ihr Genie schnell und lebhaft handelt, und eben das gibt ihm einen größern Wert. Er verzieht das Gesicht nie, wenn er leidet; es ist wahr, seine Miene bleibt immer dieselbe heitre und scherzhafte, aber in seinem Herzen bildet sich der edle Schmerz, die schöne Empfindsamkeit für alle mitleidige und zärtliche Szenen, ohne welche der Mensch nur immer zweibeinigtes Tier bleibt*[68]. Man könnte meinen, diese Bemerkungen schlössen zugleich Bestimmungen über das Wesen der Komödie überhaupt ein, wie Lenz sie verstand. Doch wäre das ein voreiliger Schluß. Es ist hier noch etwas zu erörtern, was für die gesamte Lenzsche Dichtung wichtig ist und was bereits bei der Nachschöpfung der Plautuskomödien leise mitspielt.

Lenzens Dichten will den Bezug zur Zeit, will wirken in die Zeit hinein. Es ist „Eingreifen der Dichtung in das Leben"[69]. Was bei den Übersetzern des 16. Jahrhunderts allgemeine Lebenslehre war, ist hier Kritik bestimmter Schwächen und Laster der Zeit. Lenz will sich der Zeit stellen und sucht die Reform. Der Plan über die Soldatenehen, den er sein Leben lang herumgetragen hat, ist so nicht etwa als fixe Idee zu verstehen. Seine Dichtungen tragen durchweg ein starkes kritisches Element, freilich nicht mit dem Ziel eines Umsturzes

[66] *Etwas über Philotas Charakter*, Werke Bd. 4, S. 335.

[67] Das hat nichts mit einem Übersehen der Abhängigkeit der römischen Dichtung von der griechischen zu tun. Um sie weiß auch Lenz. Vgl. *Über Ovid* (Werke Bd. 4, S. 205ff.), wo er (S. 209) von den römischen Dichtern sagt, daß ihre Stärke nicht in erster Linie *in schöpferischer Erfindung und Anordnung des Ganzen bestehe.*

[68] Werke Bd. 2, S. 343.

[69] H. Kindermann, Lenz und die deutsche Romantik, Wien und Leipzig 1925, S. 216.

der bestehenden ständischen Ordnungen. Die Kritik zielt jeweils auf die Fehler der einzelnen Stände, um eine Reform von innen in Gang zu setzen. Nicht Revolution, sondern Reformation ist das Anliegen von J. M. R. Lenz, den man trotz seiner zweifellosen Ausnahmestellung nicht allzusehr aus den Bedingungen des 18. Jahrhunderts lösen darf. Doch ist der wirklichkeitsnahe, bisweilen überscharfe Blick in die Situation der Zeit etwas Erstaunliches. Aufschlußreich dafür sind viele Stellen seines Werkes. *Wir leben in einem Jahrhundert, wo Menschenliebe und Empfindsamkeit* [das klingt noch ganz nach 18. Jahrhundert] *nichts Seltenes mehr sind: woher kommt es denn, daß man so viele Unglückliche unter uns antrifft?*[70]

Das Theater soll das Forum sein, von dem die Wirkungen in die Zeit hinein ausgehen. *Mein Theater ist ... unter freyem Himmel vor der ganzen deutschen Nation, in der mir die untern Stände mit den obern gleich gelten die pedites wie die equites ehrenwürdig sind*[71]. In diesem Satz wird eine wichtige Aussage über das Publikum gegeben. Lenz will seine Stücke nicht für eine bestimmte Schicht schreiben; die unteren wie die oberen Stände haben das gleiche Recht. Sie sind folglich anzusprechen in einer Form, die für beide zugleich annehmbar, d.h. verständlich, begreiflich ist, in einer künstlerischen Gestaltungsweise also, die jenem Gemisch von equites und pedites zuträglich ist. Das Theater soll *unter freyem Himmel* sein, für alle, nicht nur für einen — gleich nach welcher Seite hin — ausgesonderten Teil der Nation. *Doch bitte ich Sie sehr, zu bedenken,* heißt es in einem Brief an Sophie von La Roche aus dem Juli 1775[72], *daß mein Publikum das ganze Volck ist; daß ich den Pöbel so wenig ausschließen kann, als Personen von Geschmack und Erziehung ...* Der Brief gibt wichtige Bemerkungen über Lenzens Ziele. *Ich will aber nichts, als dem Verderbniß der Sitten entgegen arbeiten, das von den glänzenden zu den niedrigen Ständen hinab schleicht, und wogegen diese die Hülfsmittel nicht haben können, als jene.*

Von hier aus dürfen die Plautusübertragungen als Übungen, Experimente für die gesuchte Wirkung in die Zeit hinein vom Forum des Theaters aus erscheinen[73]. Lenz selbst spricht es aus, daß auch bei den Plautusübersetzungen der aktuelle Zeitbezug mit wirksam gewesen ist. In der *Verteidigung der Verteidigung ...* weist er auf *die verderbten Sitten unserer Zeit* hin und sagt geradezu: *Mein Herr, reisen Sie in Deutschland, und Sie werden in jedem Flecken ein Original zu diesem*

[70] *Zerbin oder die neuere Philosophie. Eine Erzählung*, Werke Bd. 5, S. 79. — Vgl. auch etwa: *Brief eines jungen L — von Adel an seine Mutter in L —* (*Notizen und Fragmente*, Werke Bd. 4, S. 288): *Ich sehe es kommt nichts dabei heraus wenn der Bauer wie das Vieh gehalten wird, er wird faul und unlustig. Es will ja bei uns mit nichts recht fort.* — Ferner: *Sangrado. Eine Schutzschrift wider Irrtümer und Augenschwächen. An die beiden verkannten großen Männer unserer Zeit* (Werke Bd. 5).

[71] An Gotter, 10. 5. 1775 (Briefe Bd. 1, S. 105).

[72] Briefe Bd. 1, S. 114.

[73] *Überhaupt wird meine Bemühung dahin gehen, die Stände darzustellen, wie sie sind: nicht, wie sie Personen aus einer höheren Sphäre sich vorstellen ... Dazu gehört aber Zeit, und viel Experimente* (an Sophie von La Roche, Juli 1775, Briefe Bd. 1, S. 115).

Gemälde finden[74]. Die Plautusstücke geben Lenz ein Material, in dem Typen aufgeführt sind, die er ähnlich auch im Volke seiner Zeit findet. Ihre Aneignung, mit der *Lebhaftigkeit*, dem *scharfen Witz*, der *Leichtigkeit und Naivität des Ausdrucks*, dem *Salz in den Erzählungen*, bedeutet für den Dichter einen Teil des oben erwähnten Studiums der *Menschen und Physiognomik* und zielt zugleich auch schon auf die Verderbnis der Sitten, freilich gleichsam nur neben der lachenden Maske her, und von einer allgemeinen „Morallehre" mit Hilfe des Plautus kann selbstverständlich nicht die Rede sein. Überhaupt darf der Gedanke, Lenz habe mit den Plautusstücken eine kritische Wirkung auf die Zeit ausüben wollen, nur mit großer Vorsicht ausgesprochen werden; denn die Komödie des Plautus bleibt im Hinblick auf die Lenzsche Art der „Komödien" (*Hofmeister*, *Der neue Menoza*), in denen es nun in der Tat um Kritik geht, in einem eigentümlichen Vorfeld. Sie ist einem Zustand des Publikums zugeordnet, der dem gegenwärtigen ohne Zweifel nicht entspricht. Die wichtige Stelle, wo Lenz — wenn auch nur in Andeutungen — über seine Auffassung von der Komödie spricht, muß hierher gesetzt werden:

Ich nenne durchaus Komödie nicht eine Vorstellung, die bloß Lachen erregt, sondern eine Vorstellung, die für jedermann ist. Tragödie ist nur für den ernsthafteren Teil des Publikums, der Helden der Vorzeit in ihrem Licht anzusehn und ihren Wert auszumessen imstande ist. So waren die griechischen Tragödien Verewigung merkwürdiger Personen ihres Vaterlandes in auszeichnenden Handlungen oder Schicksalen; so waren die Tragödien Shakespeares wahre Darstellungen aus den Geschichten älterer und neuerer Nationen. Die Komödien jener aber waren für das Volk, und der Unterschied von Lachen und Weinen war nur eine Erfindung späterer Kunstrichter, die nicht einsahen, warum der gröbere Teil des Volks geneigter zum Lachen als zum Weinen sein, und je näher es dem Stande der Wildheit oder dem Hervorgehen aus demselbigen, desto mehr sich seine Komödien dem Komischen nähern mußten. Daher der Unterschied unter der alten und neuen Komödie, daher die Notwendigkeit der französischen weinerlichen Dramen, die alle Spöttereien nicht hinwegräsonieren können, und die nur mit totalem Verderbnis der Sitten der Nation ganz fallen werden. Komödie ist Gemälde der menschlichen Gesellschaft, und wenn die ernsthaft wird, kann das Gemälde nicht lachend werden. Daher schrieb Plautus komischer als Terenz und Molière komischer als Destouches und Beaumarchais. Daher müssen unsere deutschen Komödienschreiber komisch und tragisch zugleich schreiben, weil das Volk, für das sie schreiben, oder doch wenigstens schreiben sollten, ein solcher Mischmasch von Kultur und Rohigkeit, Sittigkeit und Wildheit ist. So erschafft der komische Dichter dem Tragischen sein Publikum . . .[75].

[74] *Verteidigung der Verteidigung . . .*, Werke Bd. 2, S. 341 und 342.

[75] *Rezension des neuen Menoza*, Werke Bd. 2, S. 333f. — Eine umfassende Interpretation dieser wichtigen Stelle könnte nur im Zusammenhang mit einer Betrachtung des Lenzschen Gesamtwerks versucht werden.

Es ist hier die Rede von Entwicklungsstufen des Publikums, auf die bezogen die auf dem Theater vorgestellten Gattungen verschieden sind und sein müssen. Der inhaltliche Unterschied von Tragödie und Komödie hat seinen Grund darin, daß jene für den *ernsthafteren Teil des Publikums* ist, für die *obern Stände*, die *equites*, diese aber für *den gröberen Teil des Volks*. (Man erinnere sich der oben zitierten Stellen vom Theater für das ganze Volk.) Es liegt ein verschiedener 'Bildungsgrad' vor, d.h. eine unterschiedliche Fähigkeit, künstlerische Äußerungen aufzunehmen und zu bewältigen. Wo ein Volk noch im Zustand der Rohigkeit steckt oder ihm doch nahe ist, will es lachen; es hat seine unbeschwerte, von jedem Ernst freie Freude an den Figuren, die ihr komisches Spiel treiben: denn es selbst fühlt sich nur als Zuschauer, es ist nicht direkt von dem Geschehen des Spiels betroffen. Dorthin gehört Plautus, eher als Terenz. Nun kann aber die Gesellschaft *ernsthaft* werden. In der abkürzenden, wie in den *Anmerkungen übers Theater* mit Gedankensplittern arbeitenden Sprache Lenzens ist der Sinn dieses Ausdrucks schillernd. Er meint wohl dieses: die Trennung durch die verschiedenen 'Bildungsgrade' hat sich verwischt. Der Gesellschaft mit ihrem Ineinander von Kultur und Rohigkeit, Sittigkeit und Wildheit ist mit dem bloßen 'Lachen-Erregen' nicht mehr gedient. Das einfache Belachen des Spiels auf der Bühne scheint nicht mehr in der alten Form möglich, den dazu nötigen Abstand zur Bühne kann die Gesellschaft infolge ihrer eignen Struktur nicht mehr aufbringen. Es liegen hier Andeutungen vor, die ein entscheidendes Problem von Komödie und Lustspiel berühren, insofern diese Gattungen in besonderem Maße von den Bedingungen der Gesellschaft abhängig und auf sie bezogen sind. (Die zitierte Stelle bedürfte einer umfassenden Interpretation vom Gesamtwerk des Dichters her. Zudem beziehen sich die eigenwilligen, auch vagen Formulierungen weit mehr auf das eigene Werk Lenzens, als daß sie für eine authentische historische Betrachtung der Geschichte der Komödie selbst, in unserm begrenzten Fall der Aneignung des Plautus, fruchtbar werden könnten.)

Von hier aus ist die Beziehung Lenzens zu Plautus eine merkwürdig gespaltene. Einerseits ist der römische Komödiendichter der Ursprüngliche, Natürliche, der auch noch dort, wo sich in seinem Herzen der edle Schmerz, die schöne Empfindsamkeit bildet, immer heiter und scherzhaft sein kann, der ganz aufs freie, leichte Lachen aus sein darf. Zum andern aber ist für Lenz selbst diese Weise der Komödie nicht mehr möglich. So bleibt sein Rückgriff auf Plautus im entscheidenden ein Erproben sprachlicher und gestalterischer Möglichkeiten für die Bühne, wobei er selbst auch dabei schon auf den Bezug zur Zeit hinweist[76].

[76] Einige kleinere Notizen und bibliographische Hinweise, den heutigen Stand der klassisch-philologischen Plautus- und Terenz-Forschung betreffend, hat liebenswürdigerweise Herr Professor Dr. U. Knoche (Hamburg) durch Vermittlung des Herausgebers beigesteuert.

Friedrich Schlegel und die romantische Ironie.

Mit einem Anhang über Ludwig Tieck.

Von

Peter Szondi (Zürich).

Der Begriff der romantischen Ironie ist nicht in sich abgeschlossen, sondern mit sämtlichen Aspekten der frühromantischen Welt- und Kunstanschauung aufs innigste verwoben. So wird es sich im folgenden nicht darum handeln dürfen, ihn durch Aufweisen seiner unterscheidenden Merkmale herauszustellen, sondern es soll zunächst das Gedankengefüge Fr. Schlegels umrissen werden, und zwar dergestalt, daß die romantische Ironie sowohl in ihrer definitorischen Bedeutung als auch in ihrer Verwurzelung und Funktion daraus hervorleuchte.

Fr. Schlegels Gedankenwelt erhält ihren inneren Zusammenhang durch ihr geschichtsphilosophisches Wesen. Die Geschichtsphilosophie gründet im Glauben an die Vernünftigkeit des geschichtlichen Ablaufs, an das Eingebettetsein jeder geschichtlichen Periode in einen Prozeß, als dessen Stufe sie allein richtig zu fassen ist. Schlegels geschichtsphilosophische Konzeption hat drei Wurzeln: das Erlebnis der Antike, das reflektierte Leiden an der Zerrissenheit der Moderne, die Hoffnung auf das kommende Reich Gottes. Klassizistisches, Zeitkritisches und Eschatologisches verbindet sich hier zu einem dreiteiligen Ganzen. In der Dreizahl spiegelt sich die der Zeitlichkeit wider (Vergangenheit — Gegenwart — Zukunft), geistesgeschichtlich gesehen ist sie zugleich Vorbereitung des Dreitakts der Hegelschen Dialektik. Denn schon in Schlegels Geschichtsauffassung handelt es sich um einen dialektischen Prozeß. An die Stelle der ungeschichtlichen Vorbildhaftigkeit der Antike bei Winckelmann trat bei Herder deren Historisierung. Die harmonische und natürlich-vollkommene Antike wurde da in ihrer historischen Einmaligkeit festgehalten und in den historischen Prozeß des Geistes zugleich als erste Periode eingebaut. Die Antike ist in der Gegenwart demnach nicht mehr beliebig reproduzibel, sondern die Gegenwart wird, als zweite Periode aufgefaßt, in ihrer antithetischen Negativität belassen. Und die Antike wird bedeutend nur für die Zukunft: was aussteht, soll zwar nicht Wiederholung der Antike sein, keine natürliche Ganzheit also, aber eine geistige, die aus dem Zentrum der Moderne selbst entwickelt wird. Diese geistige Harmonie würde sich selbst bestimmen, ihr Grund wäre die Freiheit (mit Schlegels Lieblingswort gesagt: die Willkür), in ihr wäre die Isolation des Geistes überwunden, das Geistige aber dialektisch aufgehoben, sie wäre Synthese.

Die begriffliche Differenzierung von Antike und Moderne, geschichtsphilosophisch gesprochen: der ersten und der zweiten Periode, erfolgt im Aufsatz: *Über das Studium der Griechischen Poesie* aus Schlegels vor-romantischer Zeit. Antike und Moderne werden da in strenger Antithetik analysiert. Diese Be-

zogenheit auf das Gewesene in der Deutung der Gegenwart gründet im Klassizismus, spiegelt aber zugleich das Wesen der modernen Geistesgeschichte: ihre Auffassung der Zeit als Zwischenzeit, als eines Nicht-mehr und Noch-nicht, dessen Negativität eben deshalb nur aus der erinnerten These der Vergangenheit und der geahnten Synthese der Utopie ihren Sinn erhalten mag. Die Grunderkenntnis des *Studium*-Aufsatzes ist die: die Antike war eine natürliche Bildung, die Moderne ist eine künstliche. In der natürlichen sei *der erste ursprüngliche Quell der Tätigkeit ein unbestimmtes Verlangen*, in der künstlichen aber *ein bestimmter Zweck*. In der Antike war der Verstand *auch bei der größten Ausbildung höchstens nur der Handlanger und Dolmetscher der Neigung; der gesamte zusammengesetzte Trieb aber der unumschränkte Gesetzgeber und Führer der Bildung*. In der Moderne *ist die bewegende, ausübende Macht zwar auch der Trieb; die lenkende, gesetzgebende Macht hingegen der Verstand: gleichsam ein oberstes lenkendes Prinzipium, welches die blinde Kraft leitet und führt, ihre Richtung determiniert, die Anordnung der ganzen Masse bestimmt und nach Willkür die einzelnen Teile trennt und verknüpft* (*JS* 1/97). Am Ursprung der Moderne steht also die Emanzipation des Verstandes. Dessen Tätigkeit ist Scheiden und Mischen, deshalb nennt Schlegel das Zeitalter ein chemisches. Alle Bezüge sind zerstört oder wurden fragwürdig und Gegenstand der Reflexion. Das Wesen der Antike war Zusammenhang, das der Moderne ist Zerstückelung. Damit hängt auch die Verdrängung des Schönen durch das Interessante zusammen, welche die moderne Ästhetik kennzeichnet. *Der isolierende Verstand fängt damit an, daß er das Ganze der Natur trennt und vereinzelt. Unter seiner Leitung geht daher die durchgängige Richtung der Kunst auf treue Nachahmung des Einzelnen. Bei höherer intellektueller Bildung wurde also natürlich das Ziel der modernen Poesie originelle und interessante Individualität* (*JS* 1/105). Dieser Sinn für das Interessante gründet nach Schlegel im Verlust der endlichen Realität, in der Zerrüttung der vollendeten Form, im Streben nach unendlicher Realität. Damit ist ein Weiteres angedeutet: die Gegensätze ideal — real, unendlich — endlich, subjektiv — objektiv treten extrem auseinander; ihre Dialektik ist zerstört, die Möglichkeit der Synthese in der Entscheidung und in der Tat, auf ästhetischem Gebiet in der klassischen Gestalt und der dramatischen Handlung geht verloren.

Das wird deutlicher, wenn man Schlegels *Hamlet*-Kommentare betrachtet. In einem Brief an den Bruder August Wilhelm aus dem Jahre 1793 stehen folgende Sätze: *Der Gegenstand und die Wirkung dieses Stücks ist die heroische Verzweiflung d.h. eine unendliche Zerrüttung in den allerhöchsten Kräften. Der Grund seines innren Todes liegt in der Größe seines Verstandes. Wäre er weniger groß, so würde er ein Heroe sein. — Für ihn ist es nicht der Mühe wert, ein Held zu sein; wenn er wollte, so wäre es ihm nur ein Spiel. Er übersieht eine zahllose Menge von Verhältnissen — daher seine Unentschlossenheit. — Wenn man aber so nach Wahrheit frägt, so verstummt die Natur; und solchen Trieben, so strenger Prüfung ist die Welt nichts, denn unser zerbrechliches Dasein kann nichts schaffen,*

das unsren göttlichen Forderungen Genüge leistete. Das Innerste seines Daseins ist ein gräßliches Nichts, Verachtung der Welt und seiner Selbst (*B* 94f.). Und im *Studium*-Aufsatz: *Durch eine wunderbare Situation wird alle Stärke seiner edeln Natur in den Verstand zusammengedrängt, die tätige Kraft aber ganz vernichtet. Sein Gemüt trennt sich, wie auf der Folterbank nach entgegengesetzten Richtungen aus einander gerissen; es zerfällt und geht unter im Überfluß von müßigem Verstand, der ihn selbst noch peinlicher drückt, als alle die ihm nahen. Es gibt vielleicht keine vollkommnere Darstellung der unauflöslichen Disharmonie, welche der eigentliche Gegenstand der philosophischen Tragödie ist, als ein so grenzenloses Mißverhältnis der denkenden und tätigen Kraft, wie in Hamlets Charakter* (*JS* 1/107). Schlegel deutet Hamlets Situation als stellvertretend für seine eigene und die seiner Zeit. Sein romantisches Jugendwerk, das hier betrachtet wird, ist der Versuch, das Negative, das in diesem Leerlauf des Verstandes beim isolierten Subjekt liegt, zu denken und zu überwinden. Das 69. *Lyceum*-Fragment bilde den Ausgangspunkt für die Darstellung dieses Versuchs.

Es gibt auch negativen Sinn, der viel besser ist als Null, aber viel seltner. Man kann etwas innig lieben, eben weil mans nicht hat: das gibt wenigstens ein Vorgefühl ohne Nachsatz. Selbst entschiedne Unfähigkeit, die man klar weiß, oder gar mit starker Antipathie ist bei reinem Mangel ganz unmöglich, und setzt wenigstens partiale Fähigkeit und Sympathie voraus. Gleich dem Platonischen Eros ist also wohl dieser negative Sinn der Sohn des Überflusses und der Armut. Er entsteht, wenn einer bloß den Geist hat, ohne den Buchstaben; oder umgekehrt, wenn er bloß die Materialien und Förmlichkeiten hat, die trockne harte Schale des produktiven Genies ohne den Kern. Im ersten Falle gibts reine Tendenzen, Projekte, die so weit sind, wie der blaue Himmel, oder wenn's hoch kömmt, skizzierte Fantasien: im letzten zeigt sich jene harmonisch ausgebildete Kunst-Plattheit, in welcher die größten engländischen Kritiker so klassisch sind. Das Kennzeichen der ersten Gattung, des negativen Sinns vom Geiste ist, wenn einer immer wollen muß, ohne je zu können; wenn einer immer hören mag, ohne je zu vernehmen. Nur eben angedeutet sind hier die zwei Faktoren, die berufen sind, das Negative, das sie zwar mit ausmachen, zu einem Positiven umzubiegen: das „klare Wissen" der Unfähigkeit und die Zukunftsbezogenheit, die sich im *Vorgefühl* und in den *Projekten* ausdrückt: die Reflexion und die Utopie.

Bevor aber versucht wird, diese beiden Aspekte der Schlegelschen Gedankenwelt aufzuzeigen, muß ihre Haupttendenz, welche zugleich die der ganzen Romantik ist, in aller Deutlichkeit herausgestellt werden. Das Wesen der Moderne wurde in der Spaltung gesehen. Ihr Hauptdrang ist der nach Vereinigung. Der Wille zur Synthese, zur Aufhebung der Gegensätze oder Vereinigung des Getrennten, ist in den verschiedensten Äußerungen Schlegels nachzuweisen. Er tritt explicite auf in seiner bekannten Bestimmung der romantischen Poesie: *Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen, und die*

Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig, und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisieren, und die Formen der Kunst mit gediegnem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen, und durch die Schwingungen des Humors beseelen. Sie umfaßt alles, was nur poetisch ist . . . (*A* 116). Das gleiche wurde schon in einem *Lyceum*-Fragment gefordert: *Die ganze Geschichte der modernen Poesie ist ein fortlaufender Kommentar zu dem kurzen Text der Philosophie: Alle Kunst soll Wissenschaft, und alle Wissenschaft soll Kunst werden; Poesie und Philosophie sollen vereinigt sein* (*L* 115). Auf philosophischem Gebiet: *Die meisten Gedanken sind nur Profile von Gedanken. Diese muß man umkehren, und mit ihren Antipoden synthesieren . . .* (*A* 39). In der Ästhetik: *In jedem guten Gedicht muß alles Absicht, und alles Instinkt sein. Dadurch wird es idealisch* (*L* 23). *Schön ist, was zugleich reizend und erhaben ist* (*A* 108). In der Ethik: *Um sittlich zu heißen, müssen Empfindungen nicht bloß schön, sondern auch weise, im Zusammenhange ihres Ganzen zweckmäßig, im höchsten Sinne schicklich sein* (*A* 409). Zum Problem der Ich-Welt-Beziehung: *Nur wer einig ist mit der Welt kann einig sein mit sich selbst* (*I* 130). In der Auffassung der Liebe: *Wahre Liebe sollte ihrem Ursprunge nach, zugleich ganz willkürlich und ganz zufällig sein, und zugleich notwendig und frei scheinen; ihrem Charakter nach aber zugleich Bestimmung und Tugend sein, ein Geheimnis, und ein Wunder scheinen* (*A* 50). In der Bewertung des Systems: *Es ist gleich tödlich für den Geist, ein System zu haben, und keins zu haben. Er wird sich also wohl entschließen müssen, beides zu verbinden* (*A* 53). In der Definition schließlich des Philosophierens: *Philosophieren heißt die Allwissenheit gemeinschaftlich suchen* (*A* 344).

Diese — in ihrer Buntscheckigkeit zweifellos etwas fragwürdige — Zusammenstellung Schlegelscher Fragmente sollte nur die Hauptbewegung seines Denkens anschaulich machen: Streben nach Einheit, Kommunikation, Universalität, Unendlichkeit. Verständlich wird das allein aus der Kenntnis der frühromantischen Ich-Form heraus. Das Subjekt der frühromantischen Weltanschauung ist das isolierte, auf sich zurückgeworfene, sich selber Gegenstand gewordene Ich. Sein Schicksal heißt Bewußtsein. Schlegel sieht es vollendet dargestellt in Hamlet. Bewußt ist das isolierte Subjekt aber vornehmlich des eigenen Seins, die Gestalt Hamlets reicht hier nicht aus, eine andere ist zu nennen, deren Schicksal, das Selbstbewußtsein, Hölderlin in dem wundervollen Satz sagt: *Der König Oedipus hat ein Auge zuviel vielleicht* (*StGA* II/1, 373).

Nun erst kann das Problem der Reflexion betrachtet werden (das Wort im Sinne der Selbstwahrnehmung, Selbstbezogenheit, Selbstbespiegelung gebraucht). Wie nach dem Modell der Reflexion gedacht wird, erhellt bereits aus einer Gegenüberstellung zweier Definitionen der Anmut. Schiller: Anmut ist *die Schönheit der durch Freiheit bewegten Gestalt.* Schlegel: *Anmut ist korrektes Leben; Sinnlichkeit die sich selbst anschaut, und sich selbst bildet* (*L* 29). Schiller unterscheidet

zwischen dem affizierten Objekt und dem Effekt (Gestalt und Schönheit), nennt das Modale (Freiheit), setzt ein agierendes Subjekt voraus. Schlegels Formulierung *Sinnlichkeit die sich selbst anschaut, und sich selbst bildet* kennt nur den einen Faktor Sinnlichkeit in seiner prozeßhaften Reflexion. Zentraler erscheint das Problem in Schlegels Berührung mit Kant und Fichte. Die kritische Philosophie, die Kant inauguriert, ist ja Philosophie, die zu sich selber sich kritisch verhält. Philosophie, die mit dem Objekt immer auch ihre eigene Fundierung befragt. Charakteristischer Weise lautet das erste Fragment des *Athenäum*: *Über keinen Gegenstand philosophieren sie seltner als über die Philosophie.* Schlegel überträgt Kants Gedanken auf die Dichtung im 238. *Athenäum*-Fragment: *Es gibt eine Poesie, deren Eins und Alles das Verhältnis des Idealen und des Realen ist, und die also nach der Analogie der philosophischen Kunstsprache Transcendentalpoesie heißen müßte. Sie beginnt als Satire mit der absoluten Verschiedenheit des Idealen und Realen, schwebt als Elegie in der Mitte, und endigt als Idylle mit der absoluten Identität beider. So wie man aber wenig Wert auf eine Transcendentalphilosophie legen würde, die nicht kritisch wäre, nicht auch das Produzierende mit dem Produkt darstellte, und im System der transcendentalen Gedanken zugleich eine Charakteristik des transcendentalen Denkens enthielte: so sollte wohl auch jene Poesie die in modernen Dichtern nicht seltnen transcendentalen Materialien und Vorübungen zu einer poetischen Theorie des Dichtungsvermögens mit der künstlerischen Reflexion und schönen Selbstbespiegelung, die sich im Pindar, den lyrischen Fragmenten der Griechen, und der alten Elegie, unter den Neuern aber in Goethe findet, vereinigen, und in jeder ihrer Darstellungen sich selbst mit darstellen, und überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie sein.* Die Frage, wie das im Eingang als Transcendentalpoesie Definierte mit Schillers Theorie der sentimentalischen Dichtung zusammenhängt, kann hier nicht untersucht werden. Hervorzuheben ist das Moment des Kritischen, das heißt also: des Reflexiven. Schlegel fordert eine Dichtung, die mit dem Objektiven auch sich selbst mit dichtet, die auch sich selbst zum Gegenstande hat und in dieser inneren Aufteilung in Subjekt und Objekt sich potenziert, Poesie der Poesie wird. Das gleiche wird ausgeführt im Fragment über die romantische Poesie (*A* 116) im Anschluß an die Frage nach ihrem Gegenstand. Nach den bereits zitierten Sätzen (*Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie . . .*) heißt es: *Sie kann sich so in das Dargestellte verlieren, daß man glauben möchte, poetische Individuen jeder Art zu charakterisieren, sei ihr Eins und Alles; und doch gibt es noch keine Form, die so dazu gemacht wäre, den Geist des Autors vollständig auszudrücken: so daß manche Künstler, die nur auch einen Roman schreiben wollten, von ungefähr sich selbst dargestellt haben. Nur sie kann gleich dem Epos ein Spiegel der ganzen umgebenden Welt, ein Bild des Zeitalters werden. Und doch kann auch sie am meisten zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer*

endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen. In diesem wichtigen Ansatz zu einer Theorie des Romans, deren Verwirklichung das Buch von G. Lukacs ist, wird der Roman als die moderne Entsprechung des Epos aufgefaßt. Das Epos war die Darstellung der Welttotalität in einer vorsubjektivistischen Periode, deren Ganzheit nie fragwürdig war, welche die Ich-Welt-Spaltung nicht kannte. In der Moderne, die in ebendieser Spaltung gründet, scheint die Versöhnung des Subjektiven mit dem Objektiven im Werk unmöglich zu sein. Schlegels Forderung der romantischen Poesie drückt wiederum den Drang zur Synthese aus, diese wird gewährt durch das genannte Schweben in der Mitte, das der Reflexion eigen ist.

Damit ist Wesentliches über die Dialektik der Reflexion ausgesagt: als Selbstbezogenheit ist sie Ausdruck der Isolation des Subjektes und scheint diese festzuhalten. Indem aber das Subjekt sich gegenständlich wird, gewinnt es Distanz zu sich selbst, schaut sich und der Welt zu und hebt in dieser Synopsis die Spaltung, welche die Reflexion hervorrief, wieder auf. Freilich ist die Welt in dieser Synthese nur noch als Schein da, und die innere Spaltung, die das Sich-zum-Objekt-Werden bedeutet, kann aufgehoben werden nur in einer zweiten Reflexion. Da diese in gleicher Weise nicht „aufgeht", wird der Prozeß, als „ein immer wieder Potenzieren der Reflexion", fortgeführt. Die Scheinhaftigkeit der Welt und des eigenen Seins nimmt zu, die Reflexion wird immer leerer.

Der zweite Aspekt der Schlegelschen Gedankenwelt ist der eschatologisch-utopistische. Das 222. *Athenäum*-Fragment heißt: *Der revolutionäre Wunsch, das Reich Gottes zu realisieren, ist der elastische Punkt der progressiven Bildung, und der Anfang der modernen Geschichte. Was in gar keiner Beziehung auf's Reich Gottes steht, ist in ihr nur Nebensache.* Die moderne Selbstauslegung verdankt sich wesentlich der Antizipation: *Wie wäre es möglich, die gegenwärtige Periode der Welt richtig zu verstehen und zu interpungieren, wenn man nicht wenigstens den allgemeinen Charakter der nächstfolgenden antizipieren dürfte? Nach der Analogie jenes Gedankens würde auf das chemische ein organisches Zeitalter folgen, und dann dürften die Erdbürger des nächsten Sonnenumlaufs wohl bei weitem nicht so groß von uns denken wie wir selbst, und vieles was jetzt bloß angestaunt wird, nur für nützliche Jugendübungen der Menschheit halten* (*A* 426). Der Romantiker begnügt sich aber nicht mit diesem Wissen um die nächste Periode, er macht deren durch die Synthese legitimierte negative Bewertung der Moderne sich zueigen, nimmt gleichsam den Rückblick vorweg. Die Reflexion wird in die Zeitlichkeit gestellt, in der Selbstbespiegelung ist das Subjekt dem Objekt nun zeitlich voraus. Das 139. *Athenäum*-Fragment lautet: *Aus dem romantischen Gesichtspunkt haben auch die Abarten der Poesie, selbst die ekzentrischen und monströsen, ihren Wert, als Materialien und Vorübungen der Universalität, wenn nur irgend etwas drin ist, wenn sie nur original sind.* Die Relativierung des Gegenwärtigen auf die Zukunft ist wie die Reflexion dialektischen Wesens: sie ist negativ, soweit sie die moderne Dichtung als Vorübung,

als ein bloß Provisorisches auffaßt; wendet sich aber ins Positive, indem sie in ihre Bestimmung als progressives Moment eingeht. Ein drittes Mal ist das 116. *Athenäum*-Fragment heranzuziehen: *Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie . . . Andre Dichtarten sind fertig, und können nun vollständig zergliedert werden. Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann. Sie kann durch keine Theorie erschöpft werden, und nur eine divinatorische Kritik dürfte es wagen, ihr Ideal charakterisieren zu wollen.* Auch das Zerstückelte der Moderne wird auf diese Weise umgedeutet. Schlegels Erkenntnis: *Viele Werke der Alten sind Fragmente geworden. Viele Werke der Neuern sind es gleich bei der Entstehung* (*A* 24), wird versöhnlich, indem im Fragment das futurische Element entdeckt wird. Das Fragment wird als Projekt aufgefaßt, als *der subjektive Keim eines werdenden Objekts*, als Vorbereitung der ersehnten Synthese. Im Fragment wird nicht mehr das Nicht-Erreichte, Bruchstück-Gebliebene gesehen, sondern das Antizipierte, das Versprechen. Der Sinn für Fragmente und Projekte zeigt sich nun als Glied der Bemühung, die Synthese zu verwirklichen, er hat Schlegel zufolge Bezug auf das Verhältnis des Idealen und Realen und kann so *der transcendentale Bestandteil des historischen Geistes* genannt werden (*A* 22).

Das futurische Moment erscheint aber nicht nur in dieser ausdrücklichen Form der Vorwegnahme. Ebenso wichtig ist seine Implikation in Schlegels dialektischer Auffassung des Geschichtsablaufs. Schon als das Schema der frühromantischen Geschichtsphilosophie angedeutet wurde, hieß es, daß die dritte Periode für sie weder die genaue Wiederholung der ersten, der Antike, noch aber ein schlechthin Neues sein, vielmehr aus dem Zentrum der Moderne, in dialektischem Umschlag aus deren negativsten Zügen selbst sich entwickeln würde. Diese Vorstellung konkretisiert sich für die Schlegelsche Ästhetik etwa in folgenden Worten: *Das Übermaß des Individuellen führt . . . von selbst zum Objektiven, das Interessante ist die Vorbereitung des Schönen, und das letzte Ziel der modernen Poesie kann kein andres sein als das höchste Schöne, ein Maximum von objektiver ästhetischer Vollkommenheit* (*JS* 1/110). Oder: *Die Herrschaft des Interessanten ist durchaus nur eine vorübergehende Krise des Geschmacks: denn sie muß sich endlich selbst vernichten* (*JS* 1/110). Und schon im Aufsatz *Über die Grenzen des Schönen* (1794 geschrieben) stehen nach einer Charakteristik der Antike folgende Sätze: *Dieser Zusammenhang gegen unsere Zerstückelung, diese reinen Massen gegen unsere unendlichen Mischungen, diese einfache Bestimmtheit gegen unsere kleinliche Verworrenheit sind Ursache, daß die Alten Menschen im höhern Stil zu sein scheinen. Doch dürfen wir sie nicht als Günstlinge eines willkürlichen Glücks beneiden. Unsere Mängel selbst sind unsere Hoffnungen: denn sie entspringen eben aus der Herrschaft des Verstandes, dessen zwar langsame Vervollkommnung gar keine Schranken kennt. Und wenn er das Geschäft, dem Menschen eine beharrliche Grundlage zu sichern, und eine unwandelbare Richtung zu bestimmen, beendigt hat, so wird es nicht mehr zweifelhaft sein, ob die Geschichte*

des Menschen wie ein Zirkel ewig in sich selbst zurückkehre, oder ins Unendliche zum Bessern fortschreite (*JS* 1/21f.). Das Wissen um das Eschaton erleichtert das Sein im Negativen, indem dieses zum Vorläufigen wird. Die Vorstellung seiner Immanenz, seines künftigen Hervorgehens aus dialektischem Umschlag, gewährt die Umwertung der Negativität selbst. Deshalb erfolgt keine Absage an Verstand und Reflexion; durch Radikalisierung des als negativ Erkannten glaubt der Frühromantiker zum Positiven zu gelangen: seine Mängel selbst sind seine Hoffnungen.

Damit ist der Versuch einer Darstellung der Schlegelschen Gedankenwelt an seinem Ende. Er wurde unternommen, um ein genetisch-funktionelles Verständnis des romantischen Ironie-Begriffs zu ermöglichen. Das Wort „romantische Ironie" fiel dabei kein einziges Mal. Und doch war beinahe in jedem Satz von ihr die Rede. Denn der geistige Boden, in dem sie wurzelt, wurde ja in ständigem, wenn auch unausdrücklichem Hinblick auf sie geschildert, in dieser Schilderung also nicht das ganze Problem der romantischen Ironie, sondern lediglich deren definitorische Frage ausgespart. Auf diese Weise hinter die Formel zurückzugehen, erschien wünschenswert nach Kenntnisnahme der Schlegel-Literatur: der Versuchung, beim Zitieren und Paraphrasieren der Definitionen Schlegels Halt zu machen, wird hier nur allzu oft nachgegeben. Und es ist vielleicht kein Zufall, daß in jenen Schriften das Tiefste über die romantische Ironie zu lesen ist, deren Autoren Schlegels theoretische Werke entweder gar nicht kannten, wie vermutlich Kierkegaard, oder dann nicht eigentlich zu interpretieren beabsichtigten, wie Lukacs in seiner „Theorie des Romans". Freilich müßte sich dieser allgemeine Teil, dem das Wort „romantische Ironie" unbekannt blieb, über seine Daseinsberechtigung erst noch ausweisen, indem nun Schlegels Definitionen und Beschreibungen der Ironie der Reihe nach anzuführen und aus dem bisher Erarbeiteten nicht nur in ihrer Bedeutung, sondern auch in ihrer inneren Notwendigkeit und Bezogenheit zu erhellen wären. Aus Raumgründen kann das im Folgenden nur fragmentarisch geleistet werden.

Über die Erscheinung der Ironie in der Beziehung des romantischen Dichters zu seinem Werk sagt das 37. *Lyceum*-Fragment Folgendes aus: *Um über einen Gegenstand gut schreiben zu können, muß man sich nicht mehr für ihn interessieren; der Gedanke, den man mit Besonnenheit ausdrücken soll, muß schon gänzlich vorbei sein, einen nicht mehr eigentlich beschäftigen. So lange der Künstler erfindet und begeistert ist, befindet er sich für die Mitteilung wenigstens in einem illiberalen Zustande. Er wird dann alles sagen wollen; welches eine falsche Tendenz junger Genies, oder ein richtiges Vorurteil alter Stümper ist. Dadurch verkennt er den Wert und die Würde der Selbstbeschränkung, die doch für den Künstler wie für den Menschen das Erste und das Letzte, das Notwendigste und das Höchste ist. Das Notwendigste: denn überall, wo man sich nicht selbst beschränkt, beschränkt einen die Welt; wodurch man ein Knecht wird. Das Höchste: denn man kann sich nur in den Punkten und an den Seiten selbst beschränken, wo man unendliche Kraft*

hat, Selbstschöpfung und Selbstvernichtung. Die Unmittelbarkeit des Ausdrucks ist aufgehoben, das Bewußtsein schaltet sich ein. In der Forderung der Selbstbeschränkung manifestiert sich Absage an die Welt. Die Selbstbeschränkung hat der Beschränkung durch die Welt gegenüber voraus, daß sie die innere potentiale Unendlichkeit des Subjekts voraussetzt und damit beweist. Das Wissen um sie nimmt der Selbstbeschränkung das Negative. Im Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung kommt jenes Schweben zum Ausdruck, das dem Romantiker als antizipierte Synthese gilt.

Aus dem *Gespräch über die Poesie* (1800): *Jedes Gedicht soll eigentlich romantisch und jedes soll didaktisch sein in jenem weitern Sinne des Wortes, wo es die Tendenz nach einem tiefen unendlichen Sinn bezeichnet. Auch machen wir diese Forderung überall, ohne eben den Namen zu gebrauchen. Selbst in ganz populären Arten, wie z. B. im Schauspiel, fordern wir Ironie; wir fordern, daß die Begebenheiten, die Menschen, kurz das ganze Spiel des Lebens wirklich auch als Spiel genommen und dargestellt sei* (*JS* 2/364). Die Begebenheiten des Lebens und die Menschen werden auf einen *tiefen unendlichen Sinn*, der ihnen nicht immanent ist, bezogen und von dort her betrachtet. So entsteht die Vorstellung des Spiels. Denn Spiel ist nichts anderes als Leben, das aus einem ihm äußerlichen archimedischen Punkt heraus gelebt und gedeutet wird. Indem der Romantiker sein Leben spielt, glaubt er, es transzendieren und so an der ihm historisch versagten Harmonie doch noch teil haben zu können. Das Didaktische liegt im Hinweis aufs Unendliche. Daß auch hier die Vorwegnahme impliziert wird, zeigt ein *Athenäum*-Fragment (249): *Das didaktische Gedicht sollte prophetisch sein, und hat auch Anlage, es zu werden.*

Die Ironie im Kunstwerk: *Es gibt alte und moderne Gedichte, die durchgängig im Ganzen und überall den göttlichen Hauch der Ironie atmen. Es lebt in ihnen eine wirkliche transcendentale Buffonerie. Im Innern, die Stimmung, welche alles übersieht, und sich über alles Bedingte unendlich erhebt, auch über eigne Kunst, Tugend oder Genialität: im Äußern, in der Ausführung die mimische Manier eines gewöhnlichen guten italienischen Buffo* (*L* 42). Wiederum die innere Spaltung und Selbstaufhebung, die Destruktion des Bedingten. Als Stimmung: Buffonerie im aufgerissenen Raum zwischen dem Idealen und dem Realen.

Aus Schlegels Aufsatz über den *Wilhelm Meister* (1798): *Es ist schön und notwendig, sich dem Eindruck eines Gedichtes ganz hinzugeben, den Künstler mit uns machen zu lassen, was er will, und etwa nur im Einzelnen das Gefühl durch Reflexion zu bestätigen und zum Gedanken zu erheben, und wo es noch zweifeln oder streiten dürfte, zu entscheiden und zu ergänzen. Dies ist das erste und das wesentlichste. Aber nicht minder notwendig ist es, von allem Einzelnen abstrahieren zu können, das Allgemeine schwebend zu fassen, eine Masse zu überschauen, und das Ganze festzuhalten, selbst dem Verborgensten nachzuforschen und das Entlegenste zu verbinden. Wir müssen uns über unsre eigne Liebe erheben, und was wir anbeten, in Gedanken vernichten können: sonst fehlt uns, was wir auch für andre*

Fähigkeiten haben, der Sinn für das Unendliche und mit ihm der Sinn für die Welt (*JS* 2/169). Die ironische Haltung des Kritikers enthält ebenfalls die Distanz zum Bedingten, dessen Destruktion als Preis für das schwebende Innewerden der Ganzheit.

Als Letztes noch eine späte Formulierung: *Ironie ist klares Bewußtsein der ewigen Agilität, des unendlich vollen Chaos* (*I* 69). Die ewige Agilität eignet dem Menschen der Moderne, der im Chaos lebt. Indem er sein chaotisches Dasein ins Bewußtsein hebt, indem er es als ein bewußtes lebt, verhält er sich ironisch zu ihm. Daß auch dieser Gedanke utopistisch gerichtet ist, zeigt ein benachbartes, ans Wort *Chaos* anknüpfendes Fragment: *Nur diejenige Verworrenheit ist ein Chaos, aus der eine Welt entspringen kann* (*I* 71).

Zusammenfassend kann gesagt werden: das Subjekt der romantischen Ironie ist der isolierte, sich gegenständlich gewordene, bewußte und der Tat unfähige Mensch. Er sehnt sich nach Einheit und Unendlichkeit, die Welt erscheint ihm zerklüftet und endlich. Was als Ironie bezeichnet wird, ist sein Versuch, seine kritische Lage durch Abstandnahme und Umwertung auszuhalten. In immer weiter potenzierter Reflexion versucht er, einen Standpunkt außer ihm zu gewinnen und die Spaltung zwischen seinem Ich und der Welt auf der Ebene des Scheins aufzuheben. Das Negative seiner Situation kann er nicht durch die Tat, in der die Versöhnung des Bedingten und des Unbedingten Ereignis würde, überwinden; durch Vorwegnahme der künftigen Einheit, an die er glaubt, wird das Negative zum Vorläufigen erklärt, damit zugleich festgehalten und umgewertet. Die Umwertung läßt dieses Dasein annehmbar erscheinen und verführt zum Verweilen im Bereich des Subjektiven und der Möglichkeit. Indem die Ironie das Negative festhält, wird sie, ursprünglich als dessen Überwindung gedacht, selber zur Negativität. Sie duldet Vollendung nur in Vergangenheit und Zukunft, alles, was ihr aus ihrer Gegenwart begegnet, wird mit dem Maßstab der Unendlichkeit gemessen und so zerstört. Die Annahme der eigenen Unfähigkeit verbietet dem Ironiker die Achtung vor dem dennoch Vollbrachten: darin liegt seine Gefahr. Daß er durch diese Annahme den Weg der echten Vollendung sich selber verbaut, daß sie sich immer wieder ihrerseits als untragbar erweist und letztlich in die Leere führt, enthüllt seine Tragik.

Anhang.

Es folge Einiges über die ironische Struktur der Tieckschen Komödien. Dabei wird an das bis jetzt Erarbeitete angeknüpft und versucht, an Tieckschen Beispielen zwei Faktoren deutlicher hervorzuheben, die sich bereits als Hauptbestandteile des Phänomens „romantische Ironie“ erwiesen haben. Es sind das erstens die Vorläufigkeit, zweitens das Selbstbewußtsein. Indem so die Realisation der romantischen Ironie im Lustspiel untersucht wird, mag zugleich erhellen, wie sie mit dem Problem des Lächerlichen und mit dem des dramatischen Stils zusammenhängt.

Die romantische Ironie wurde als Haltung begriffen, die das Seiende als ein Vorläufiges auffaßt und ihrerseits nur Vorläufiges hervorbringt. In der dramatischen Formenwelt ist es der Prolog, dessen Wesen die Vorläufigkeit ist. Um das Problem der Vorläufigkeit darzustellen, benützt Tieck die „Inversionsmethode", wie sie Günther Anders in seinem Buch „Kafka — Pro und Contra" in den Begriff gehoben hat. Zu zeigen ist das Leben in seiner Vorläufigkeit, gezeigt wird ein Prolog in seiner „Endgültigkeit". Die Frage, ob das Seiende seinen Sinn in sich habe, schon Ernst sei, oder aber erst Vor-Spiel, ein Vorläufiges, das spielend auszuhalten ist, wird nicht aus einer konkreten Lebenssituation heraus besprochen. Sondern der Ausgangspunkt ist bereits ein Prolog. Und dieser wird nicht als unproblematische Aussageform, nicht zum Zwecke der Ankündigung, sondern im Zustande der Reflexion, als ein sich selbst Fragwürdiges, sich selbst Besprechendes verwendet. Das kleine Lustspiel *Ein Prolog* aus dem Jahre 1796 hat zum Schauplatz ein Parterre, in welchem einige zu früh erschienene Zuschauer auf den Beginn der Vorstellung warten. Dabei entwickelt sich zwischen vieren von ihnen folgendes Gespräch:

Michel: *O schaun Sie, schaun Sie doch die vielen Leute!*
Was für ein Stück gibt man denn heute?

Melantus: *Der Himmel weiß, ich darf es nicht entdecken,*
Vielleicht: Irrtum an allen Ecken.
. . .

Peter: *Wie einem nun die Augen helle werden!*

Melantus: *So gehts mit allen Dingen auf Erden.*

Michel: *Mich dünkt, Sie sprechen so betrübt;*
Wo fehlt's? wenn's Ihnen zu sagen beliebt.

Melantus: *Ach, bester Mann, ich habe vielen Kummer,*
Wir sitzen am Ende hier im Dunst,
Mir wird im Kopfe immer dummer,
Und glaube dabei nicht recht an eine Kunst.
Es kann wohl sein, daß wir vergebens harren,
Und, lieber Freund, dann sind wir rechte Narren.

Peter: *Ja wohl, das wär ein schlechter Spaß.*

Michel: *Mit Ihr'r Erlaubnis, erklären Sie mir das.*

Melantus: *Sehn Sie, wer kann uns dafür stehn,*
Daß man hier wirklich wird was sehn?
Wir hoffen am Ende vergebens auf Lichter,
's gibt vielleicht weder Direktor noch Dichter;
Wird man den Vorhang aufwärts rollen?

Michel: *Gevatter! das sind wunderliche Schrollen.*

Peter: *Es fehlt nicht viel, ich gehe gleich hinaus,*
Wir säßen ja gleichsam hier in einem Narrenhaus.

Michel: *Sie melankolen wohl zu Zeiten,*
Daß Sie mit solchen Grillen streiten,
Denn bedenken Sie nur mit allen fünf Sinnen,
Was würden wir dabei gewinnen?

Nicht wahr? Sie wünschen was zu sehn,
Sonst würden Sie nach Hause gehn?
Woher käm Ihnen das Begehren
Wenn endlich keine Stücke wären?
Sie begreifen, daß ich philosophisch spreche,
Die Beweise nicht bloß vom Zaune breche,
Und darum sein Sie nur zufrieden,
's wird uns gewiß ein schönes Stück beschieden.

Peter: *Ja das ist auch mein wahrer Glaube.*
Sie sehn, weil ich mich manchmal schnaube,
Hat man Schnupftücher in der Welt,
Um einzukaufen dient das Geld;
Ich pflege immer so zu schließen:
's gibt Schuhe, sie passen zu den Füßen;
Und folglich müssen auch Füße sein.
Wo Füße sind, da ist ein Bein;
Und so schließ ich nun immer weiter,
Am Ende find' ich den ganzen Reiter
Und werde so mit jedem Tage gescheiter.
Sehn Sie, man sollte doch bedenken:
Warum säßen wir auf diesen Bänken?
Sie sind sogar mit Tuch beschlagen.
Den Vorhang sehn wir vor uns dort,
Er muß doch wozu sein und darum fahr' ich fort
Meine Meinung deutlich vorzutragen,
Daß wenn wir nur geduldig hoffen,
Wird das Theater endlich offen.
. . .

Anthenor: *Nachbarn! mit Erlaubnis, es tut mir leid,*
Allein Ihr seid alle nicht recht gescheit,
Ich will Euch zwar Eure Hoffnung nicht rauben,
Doch scheint mir alles nur Aberglauben.
Denn seht! ich schwör's bei meinem Leben,
Es hat noch nie einen Direktor gegeben,
Wie sollte also ein Stück entstehn?
Die Idee, geb' ich zu, ist recht schön;
Allein wer soll sie exekutieren?
Wir zahlen, so mein' ich, unsre Gebühren
Und sitzen dann hier und dichten und trachten;
Und das ist schon für ein Stück zu achten.
Habt Ihr schon einen Direktor gekannt?

Peter: *Lieber Gott, Ihr wißt's, ich komme vom Land.*

Anthenor: *Könnt Ihr mir einen Direktor definieren?*

Peter: *Ich glaube, der Mann will uns vexieren.*

Anthenor: *Was ist also ein Direkteur?*
Ihr denkt und ratet hin und her,
Verwirret Euch in die Kreuz und Quer,
Und daraus folgt denn nur am Ende —

Melantus: *O schließt nur ja nicht zu behende!*

Anthenor: *Daß wenn man's gründlich überlegt,*
Sich dahinten kein Direktor rührt noch regt,
Daß hinter dem Vorhange nichts sich rührt,
Ein Stück wird vor dem Theater aufgeführt
Von uns, die wir als wahre Affen
Behaupten, alles sei nur geschaffen
Um zu einem künftigen Zwecke zu nutzen
Und darum verschleudern die Gegenwart.
...
(S 13/244ff.)

Die Lösung des Problems ist selber ironisch: die Skeptiker Melantus und Anthenor werden von den empörten Optimisten zwar bald aus dem Theater entfernt, auch abwesend behalten sie aber das letzte Wort, denn auf den Prolog folgt in der Tat kein Stück, und er entpuppt sich so nachträglich als das Stück selbst. Daß es beim Prolog bleibt, ist zugleich Symbol dessen, daß der Geist der reflektierten Vorläufigkeit den dramatischen Stil nicht gestattet. Denn das Drama ist in jeder seiner Repliken verbindlich, unwiderrufbar, folgenträchtig. Es ist die Form der Gegenwärtigkeit, im doppelten Verstande des Wortes: des présent und der présence. Die Form auch der Sinnesimmanenz. Gewiß ist Schauspiel möglich, das von einem gesicherten transzendenten Ort aus die „Wirklichkeit" in deren metaphysischer Vorläufigkeit schildert. Eigentliche Dramatik geht zwar auch dem Welttheater, das so entsteht, ab. Aber wo dieser transzendente Standpunkt nicht nur noch nicht gewonnen ist, sondern auch in Frage steht, ob er gesucht werden soll, geht die Möglichkeit des Dramas vollends verloren. Die eigenste Form der Romantik ist der Roman, dessen Wesen Reflexion und Suche ist.

Zum Problem des Selbstbewußtseins nun ein Dialog aus *Prinz Zerbino*:

König: *Ach! wie gesagt: wer weiß, was uns bevorsteht!*
Ein unerbittlich Schicksal lenket uns.

Hanswurst: *Soll ich mal sprechen, wie's um's Herz mir ist?*

König: *Nie anders, wenn die Götter uns beschützen.*

Hanswurst: *So mein' ich denn, es ist sowohl nicht Schicksal,*
Als Eigensinn des Dichters, wie er sich
Benannt, der so sein ganzes Stück verwandelt,
Und keinen Menschen bei gesundem Sinne läßt.

König: *Ach, Freund! was rührst Du da für eine Saite!*
Wie traurig werd' ich, wenn ich erst bedenke,
Daß wir nun vollends gar nicht existieren.
Der Idealist ist schon ein elend Wesen,
Doch ist er anzunehmen stets genötigt,
Daß sein Dasein doch etwas Wahres sei;
Doch wir, wir sind noch weniger als Luft,
Geburten einer fremden Phantasie,
Die sie nach eigensinn'ger Willkür lenkt.
Und freilich kann dann keiner von uns wissen,
Was jener Federkiel uns noch beschert.
O jammervoll Geschick dramat'scher Rollen!
(S 10/147f.)

Vor allem in solcher Zerstörung der Illusion wird bekanntlich romantische Ironie für die romantische Komödie bedeutend. Die Tieck-Interpreten weisen zwar immer wieder darauf hin, daß dieses „Aus der Rolle Fallen" ein seit Aristophanes in jeder Epoche und jeder Literatur belegtes, ureigenes Mittel der Komödie und romantisch also allenfalls seine Anwendung ohne Maßen ist. Doch gilt hier zu unterscheiden. Die Rede vom „Aus der Rolle Fallen" betrifft den Schauspieler, meint die Reduktion der dramatischen Gestalt, der Rolle also, auf den Schauspieler. Bei Tieck geschieht etwas anderes: die Rolle spricht da über sich selbst als Rolle. Sie hat Einsicht in die dramaturgische Bedingtheit der eigenen Existenz. Dadurch wird sie aber nicht reduziert, sondern potenziert. Durch ihr Selbstbewußtsein wird sie sich ebenso gegenständlich wie das gespaltene frühromantische Ich, dessen ästhetische Projektion sie ist. Dabei weist folgendes in den Mittelpunkt der Tieckschen Dramaturgie: durch die Übersetzung des Selbstbewußtseins ins Ästhetische wird die Dramenstruktur selbst mit betroffen. Die Rolle ist sich bewußt nicht ihres im Drama dargestellten Seins, sondern ihrer dramatischen Existenz schlechthin. Darin kommt das besondere Verhältnis des Romantikers zur Gattung des Dramas zum Ausdruck. Sie ist ihm keine unmittelbar sich anbietende Aussagemöglichkeit; was den Romantiker zu dramatischer Gestaltung verführt, ist der Reiz der dramatischen Welt, absolut und, als hervorgebrachte, doch auch transzendierbar zu sein. In der dramatischen Form realisiert der Romantiker sein ironisches Weltverhältnis, das in der Wirklichkeit immer nur angestrebt werden kann: die Verbindung des In-der-Welt-Seins mit dem Über-der-Welt-Stehen.

Das Selbstbewußtsein der dramatischen Gestalt ist aber nicht nur ästhetische Entsprechung der durchaus tragischen frühromantischen Reflexion, für das Lustspiel ist es zugleich Stifter der Komik. Das mag deutlich werden aus einer Szene der *Verkehrten Welt*:

Der Wirt: Wenige Gäste kehren jetzt bei mir ein, und wenn das so fort währt, so werde ich am Ende das Schild noch gar einziehen müssen. — Ja sonst waren noch gute Zeiten, da wurde kaum ein Stück gegeben, in welchem nicht ein Wirtshaus mit seinem Wirte vorkam. Ich weiß es noch, in wie vielen hundert Stücken bei mir in dieser Stube hier die schönste Entwickelung vorbereitet wurde. Bald war es ein verkleideter Fürst, der hier sein Geld verzehrte, bald ein Minister, oder wenigstens ein reicher Graf, die sich alle bei mir aufs Lauern legten. Ja sogar in allen Sachen, die aus dem Englischen übersetzt wurden, hatte ich meinen Taler Geld zu verdienen. Manchmal mußte man freilich auch in einen sauern Apfel beißen, und verstelltes Mitglied einer Spitzbubenbande sein, wofür man dann von den moralischen Personen rechtschaffen ausgehunzt wurde; indessen war man doch in Tätigkeit. — Aber jetzt! — Wenn auch jetzt ein fremder reicher Mann von der Reise kommt, so quartiert er sich originellerweise bei einem Verwandten ein, und gibt sich erst im fünften Akt zu erkennen; andere kriegt man nur auf der Straße zu sehn, als wenn sie in gar keinem honetten Hause wohnten; — dergleichen dient zwar, die Zuschauer in einer wunderbaren Neugier zu erhalten, aber es bringt doch unser eins um alle Nahrung.

(S 5/319 f.)

Noch einmal ist darauf hinzuweisen, daß für keinen Augenblick hier der Schauspieler hervortritt. Nicht der Schauspieler fällt aus seiner Wirt-Rolle, vielmehr übersteigt sich diese reflektierend selbst. Die Komik, die so entsteht, ist Charakterkomik, jedoch im Sinne des spezifisch Tieckschen Formalismus: „Charakter" bezeichnet hier die dramaturgische, nicht die psychische Struktur. Lächerlich ist auch hier das Übertreten der Norm; es ist das „Auge zuviel" des Wirtes worin die Komik gründet. Daß auch eigentliche Situationskomik in diesem Bereich möglich ist zeigt die Folge, die der potenzierten Gestalt des Wirtes die einfache, ungebrochene eines einkehrenden Fremden gegenüberstellt:

(Ein Fremder tritt herein.)

Fremder: *Guten Morgen, Herr Wirt.*

Wirt: *Diener, Diener von Ihnen, gnädiger Herr. — Wer in aller Welt sind Sie, daß Sie inkognito reisen und bei mir einkehren? Sie sind gewiß noch aus der alten Schule; gelt, so ein Mann vom alten Schlage, vielleicht aus dem Englischen übersetzt?*

Fremder: *Ich bin weder gnädiger Herr, noch reise ich incognito. — Kann ich diesen Tag und die Nacht hier logieren?*

Wirt: *Mein ganzes Haus steht Ihnen zu Befehl. — Aber, im Ernst, wollen Sie hier in der Gegend keine Familie unvermuteterweise glücklich machen? oder plötzlich heiraten? oder eine Schwester aufsuchen?*

Fremder: *Nein, mein Freund.*

Wirt: *Sie reisen also bloß so simpel, als ein ordinärer Reisender?*

Fremder: *Ja.*

Wirt: *Da werden Sie wenig Beifall finden.*

Fremder: *Ich glaube, der Kerl ist rasend.* (S 5/321 f.)

Ein Zweifaches ist also festzuhalten. Erstens: Das Phänomen des „Aus der Rolle Fallens" wurzelt bei Tieck in der ästhetischen Verwirklichung des Selbstbewußtseins und hängt so keineswegs, wie gemeinhin angenommen wird, nur durch die vagen Kategorien der „subjektiven Willkür" und des „Vernichtungsdranges" mit der romantischen Ironie zusammen. Zum zweiten: die Komik der Tieckschen Lustspiele verdankt sich in erster Linie dem Gefälle innerhalb der Reflexion. Es ist die Distanz, welche die Komödie durch die Reflexion zu ihrer eigenen dramatischen Struktur gewinnt, die im Lachen ausgekostet wird.

Quellen.

Friedrich Schlegel, 1794—1802, *Seine prosaischen Jugendschriften*, hg. J. Minor, 1882 (*JS*). (*L: Lyceum, A: Athenäum, I: Ideen.*)

Friedrich Schlegel, *Briefe an A. W. Schlegel*, hg. O. Walzel, 1890 (*B*).

Ludwig Tieck, *Schriften*, 1828—46 (*S*).

Grillparzers Drama „Ein Bruderzwist in Habsburg".

Von

Walter Naumann (Madison, Wisconsin).

Um an einem Beispiel zu erkennen, welche Absichten und Themen Grillparzer (1791—1872) bei der Ausführung eines dramatischen Werkes leiteten, wählen wir das Drama *Ein Bruderzwist in Habsburg*. Es ist das gewaltigste Werk Grillparzers. Der Kern des Dramas, die Gestalt des Kaisers Rudolf des Zweiten, ist in stärkerem Maße eine Spiegelung der Gesamtheit der eigenen Persönlichkeit des Dichters, als es in allen anderen Dramen außer den Jugendwerken der Fall ist. An diesem Drama kann darum besonders klar gesehen werden, was der Dichter gestalten will, welche Folie, welche Technik und welche Themen ihm dienen, das Persönliche in ein großes Kunstwerk umzusetzen.

Ein Bruderzwist in Habsburg, *Libussa* und *Die Jüdin von Toledo* sind die drei großen vollendeten Dramen aus dem Nachlaß Grillparzers. Die Zeit der Abfassung ist ungewiß, da Grillparzer nach dem Mißerfolg von *Weh dem, der lügt* (1838) nur Bruchstücke zum Druck: einen Teil des Fragments *Esther* (1862), und zur Aufführung: den ersten Akt von *Libussa* (1840) und das gedruckte Stück der *Esther* (1868), hergab. Die klaren Angaben von Backmann in der kleinen kritischen Ausgabe[1] geben ein deutliches Bild von der langen Entstehungszeit dieser Dramen. Die Legende, daß Grillparzer *Ein Bruderzwist* und *Libussa* nach seinem Tode vernichtet sehen wollte, die auch noch von Nadler in seiner großen Biographie[2] fortgesetzt wird, wird von Backmann endlich glücklich ignoriert. Als Grillparzer in den unsicheren Tagen von 1848 ein Testament machte, verfügte er, daß die beiden Stücke vernichtet werden sollten, da sie nur *dem Schein nach vollendet* seien[3]. Nichts berechtigt uns daran zu zweifeln, daß der Dichter die beiden Dramen nach diesem Zeitpunkt zur eigenen Zufriedenheit vollendet hat. Denn im Testament von 1863[4], also zu einer Zeit, wo er nicht einen zufälligen Tod zu fürchten brauchte, sondern hätte selbst handeln können, hinterläßt der Dichter, ohne weitere Einschränkung, alle ungedruckten Werke den Schwestern Fröhlich.

Das *Trauerspiel Ein Bruderzwist in Habsburg* stellt, an der Schwelle des Dreißigjährigen Krieges, den Übergang des deutschen Kaiserthrones von

[1] Liechtenstein Verlag, Vaduz, 1947—49, mit gleicher Seitenzählung neugedruckt vom Rudolf M. Rohrer Verlag, Wien, im Buchhandel erhältlich. Die Angaben im Text der vorliegenden Studie bezeichnen Band und Seitenzahl dieser Ausgabe: I, II, III die drei Bände der *Dramatischen Werke*, IV den Band *Gedichte und Erzählungen*, V den Band *Autobiographisches, Studien*. Was in dieser Ausgabe nicht enthalten ist, wird in den Anmerkungen belegt nach der großen historisch-kritischen Gesamtausgabe der Stadt Wien 1909ff.

[2] Josef Nadler: Franz Grillparzer, Vaduz 1948, 411.

[3] *Briefe und Dokumente* III, 41.

[4] *Briefe und Dokumente* IV, 101. Das Testament von 1866 (ebendort, 256), das Katharina Fröhlich zur Alleinerbin macht, fügt keine neue Erklärung über den literarischen Nachlaß hinzu.

Rudolf dem Zweiten auf seinen Bruder Mathias dar. Im ersten Akt werden alle wesentlichen Motive des Dramas aufgeführt mit einer Großartigkeit, die sowohl hier wie zumal in *Libussa* das Folgende kaum zu halten vermag. Der erste Akt gibt im Wesentlichen ein Porträt des Kaisers. Das Stück beginnt mit den Worten: *Im Namen kaiserlicher Majestät*, mit dem Pathos, das Grillparzer erfüllt, wenn er als Sprachrohr der höchsten Autorität sich äußert. Der Kaiser ist sofort gegenwärtig, nicht als Privatperson, sondern als Herrscher und Richter. Die ersten Szenen zeigen die Gegenspieler der Majestät, die am Eingang proklamiert wurde. Wie dieses Stück beginnt auch *König Ottokars Glück und Ende* (1823) mit einem Auftakt, der vorbereitend und gegenläufig zu der erwarteten und nach wenigen Szenen auftretenden Hauptgestalt eine Spannung schafft. Die Gegner des Herrschers werden vor ihm gezeigt. Im *Bruderzwist* sind es die Rebellen gegen die Majestät. Der erste Rebell ist Don Cäsar, der sich auflehnt gegen die Ausübung der Gerechtigkeit. Und sofort wird auch deutlich gemacht, aus welchem Grunde er sich auflehnt: es handelt sich um eine Frau, der er, wie im Gang des Stückes immer deutlicher wird, in zügellosem Begehren, keine Ordnung der Gesellschaft achtend, nachstellt. Diese Gestalt, die hier Don Cäsar heißt, ist in Grillparzers Werk allmählich aus einer Selbstdarstellung des Dichters entstanden. Sich selbst sah und verurteilte er in der *Ahnfrau* (1816) als den Räuber Jaromir, der nicht abläßt, sogar die Schwester zu begehren. Im *Goldenen Vließ* (1820) ist er selbst Jason, der, *nichts denkend als sich selbst* (II, 300), das Mädchen an sich zieht. Doch seit dem *Treuen Diener seines Herrn* (1827) gelingt dem Dichter eine Objektivierung der Charaktere: die Zentralgestalt jenes Stückes wird in lächerlichem Licht gezeigt und damit zugleich nicht mehr als der Träger einer Selbst-Anklage, sondern einer Selbst-Rechtfertigung. Das Thema des Begehrens wird vom Hauptcharakter getrennt und ebenfalls in ein objektives Licht abgerückt, als eine Studie behandelt und, das ist das Wichtige, vom Gesichtspunkt des sozialen Ganzen beurteilt: Otto von Meran ist der Libertin, der die öffentliche Ordnung stört[5]. So ist Don Cäsar derjenige, der sich zügellos auslebt und darum gegen die Ordnung auflehnt. Faust in seiner Rolle als Libertin wird von Grillparzer nur verurteilt, da das Urteil vom Standpunkt des Gemeinwohls her gefällt wird. Die Frau, der Don Cäsar nachstellt, ist die einzige Frau im ganzen Stück. In der Welt der Verantwortung für das Gemeinwesen, die dieses Stück darstellt, ist die Rolle der Frau nur peripher. Sie ist nur Anlaß. Sie ist ein vollkommenes Rätsel. Sie ist so dargestellt, daß es völlig undurchsichtig bleibt, ob Don Cäsar recht hat sich über sie zu beklagen oder nicht, ob sie eine Heuchlerin ist oder nicht. Vom Gesichtspunkt des Mannes aus, der dies erleben muß, ist für Grillparzer die Frau ein Rätsel: Rahel in der *Jüdin von Toledo* vereint das Widersprechendste, Libussa gibt sich als Rätsel ihren Bewerbern auf. Und die am tiefsten liegende Schuld Don Cäsars ist, daß er sich

[5] Zawisch in *König Ottokar* wirbt aus Verräterei gegen den König: diese Gestalt ist noch mit persönlicher Empfindlichkeit gegen den „verräterischen“ Nebenbuhler gezeichnet.

nicht mit dem Rätsel begnügt, sondern es unbedingt durchschauen will. Er will erkennen. Der Drang zur absoluten Erkenntnis[6] treibt ihn zu seinem Handeln und schließlich zur Zerstörung, der Tötung des Mädchens. Der Wunsch nach unbedingter Erkenntnis führt zur Zerstörung, das wiederholt Grillparzer mit ausdrücklichen Worten:

O prüfe nicht die Stützen, bessre nicht!
Dein Menschenwerk zerstört den geistgen Halt (III, 420).

In der Gestalt des Don Cäsar wird also ein Rebell gegen die Ordnung gezeigt und bis in die letzten philosophischen Grundlagen aufgedeckt. Der zweite Rebell ist Mathias, der Bruder des Kaisers. Er lehnt sich auf, weil er nach Glanz und Macht strebt. Aus der Verwirrung will er sich ein Reich aufbauen, *niemand darum verpflichtet als sich selbst* (III, 351). Diese Gestalt in ihrem haltlosen Schwanken ist mit viel Verachtung gezeichnet, mit der gleichen Verachtung, die der Kaiser selbst für seinen Bruder zu fühlen zugibt. Sie ist wieder bis zu den letzten Motivierungen durchleuchtet. Mathias will *sein eigener Schöpfer* sein (III, 351). Der Entschluß zur Tat, sagt Grillparzer durch den Mund des Primislaus in *Libussa* (III, 285), ist das Schwerste, da er den Menschen aus allem, was natürlich ist, Gewohnheit und Zufall, herauslöst und zu *seinem eigenen Schöpfer* macht. Die Gestalt des Mathias ist verknüpft mit dem Problem der Tat, des Handelns. Er unterwirft sich nicht dem, was ihn bedingt, er stellt sich selbst, das Ich in die Mitte. Der selbstische Wille zum Leben äußert sich hier als das Streben nach Macht. Aber zugleich ist dieser Lebenswille nicht fähig. Er hat keine *Tatkraft*, nur *Tätigkeit*, so urteilt der Kaiser über ihn (III, 367). Auch dieser Schwäche dem Leben gegenüber liegt ein Selbstbild des Dichters zugrunde. Er erkennt seine Zeit, und mit ihr sich selbst, als *ohne Tatkraft voll Tatendurst*[7]. Und der Ausruf des Tagebuchs: *O verkehrte Söhne eines Vaters, so muß denn jeder auf eine andere Art sich zwecklos abmartern!*[8] ist im Drama aufgenommen: *oh Maximilians unweise Söhne!* (III, 352). Das Selbstbild des Schwächlings, der leben, alles erringen möchte, und doch im Grunde es nicht vermag, ist von Grillparzer objektiviert in *Der Traum ein Leben* (1831). Rustan, der maßlose Träumer und Schwächling im Handeln, wird vorangetrieben von einem dunklen Prinzip, dem Sklaven Zanga, der ihm zuflüstert. Dieses Paar wird hier wiederholt: Mathias, begleitet von seinem Ratgeber Klesel, verkörpert den Lebenswunsch nach Selbstbehauptung und Macht, der nur der Eitelkeit des Ich und keinem allgemeinen Ziel dient.

In *König Ottokar* leiten die Szenen der Gegner des Königs das Stück ein. Sie dienen dazu, den König, wenn er auftritt, vom Betrachter durchschauen zu lassen. Der König ist selbst ein Wünschender, Strebender. Seine Anmaßung

[6] *Als einzige Leidenschaft der Wunsch: zu wissen*, 1. Szene des 4. Akts.
[7] *Tagebücher* 1281.
[8] *Tagebücher* 2007. Ebenso: *Briefe* II, 164.

erscheint sofort in ironischem Licht, da wir ja die Folie der Wirklichkeit, über die der König sich blind erhebt, schon kennen. Diese Verwendung der Ironie, die dem Streben und Glauben des Einzelnen schon im voraus den Boden entzieht, ist diejenige Schillers, in der *Braut von Messina* zum Äußersten geführt. Der Vorgang des *Bruderzwist* ist gerade umgekehrt. Cäsar und Mathias, die Rebellen, Titanen, die das Stück einleiten, sind selbst ironisch gezeichnet, ihre Überhebung ist zugleich auf der Folie ihrer Beweggründe gezeigt, sie sind durchschaut. Und da wir das Aufbegehrende durchschaut, geradezu verächtlich sehen, sind wir gefühlsmäßig in Übereinstimmung mit dem, was der Kaiser, der jetzt auftritt, verkörpert: dem Bewahrenden. Der Zweifel an der Freiheit, die als eigensüchtiger Wunsch entlarvt ist, bereitet den Leser vor, das Bewahren, die Ordnung als das Thema des Stückes willkommen zu heißen.

Noch etwas anderes ist wichtig. Die einleitenden Gestalten, Cäsar und Mathias, sind durchsichtig. Sie sind uns durchsichtig. Und sie sind dem Kaiser durchsichtig. Er erklärt dem Neffen Ferdinand den Charakter seines Bruders Mathias und seinen eigenen und sagt (III, 367): *Allein ich weiß es, und er weiß es nicht.* Diese Lage ist von zentraler Bedeutung. Indem wir die Gestalten ansehen, wie Rudolf sie ansieht, sie gleichzeitig mit ihm durchschauen, rücken wir, die Zuschauer, in den Gesichtspunkt des Kaisers, der der Mittelpunkt ist. Und dieser Mittelpunkt selbst ist undurchsichtig. Er wird von allen Seiten gezeigt, seine verschiedenen Äußerungen werden vorgeführt, aber er ist nicht durchschaut, wie Cäsar und Mathias und später auch Ferdinand, er ist nicht ironisiert, er ist dicht. Was er tut und sagt, ist nicht abgesetzt, es kommt unmittelbar aus der Überzeugung des Dichters und hat darum etwas Ergreifendes. Der Kaiser allein ist derjenige, der nicht schon in seiner Darstellung abgeurteilt ist, das Urteil über ihn ist zu erwarten, das ganze Stück wird es geben. Einen solchen resistenten Kern gewinnt der Dichter durch die Art der Darstellung, die nicht übersteigert, sondern herabmindert, die alles Übermaß abstreicht und fast karikiert. Die Herabminderung, wie die Erzählung *Der Arme Spielmann* zeigt[9], dient zur Festigung des Bildes der Persönlichkeit. Goethe übersteigert die Spiegelung seines Selbst, bemitleidet sich, und ironisiert sich dann selbst durch ein nötiges Gegen-Selbst, Faust durch Mephisto, Tasso durch Antonio. Er stellt sich dar in seinen Wünschen und Strebungen. Für Grillparzer sind die Begehrungen, der persönliche Lebenswille ebenfalls ironisiert, wie wir sahen, aber hier im *Bruderzwist* in einer Schicht, die nicht mehr als persönliches Ziel, sondern als Erscheinung des sozialen Ganzen genommen wird. Was übrigbleibt, ist ein ruhigerer Kern der Persönlichkeit, der nicht in dem was er wünscht, sondern nur in dem was er ist und dem was er einsieht, nämlich in seinen Vorlieben und Eigenheiten und in seiner Verantwortung und Überzeugung gezeigt wird. Aus dieser Darstellung entsteht ein ungebrochenes Pathos der Gestalt. Grillparzer

[9] Dieses ist ausgeführt in einem Aufsatz, der in The Journal of English and Germanic Philology erscheinen wird.

verwendet sowohl das Pathos der Stille wie das der Rede zur Zeichnung des Kaisers. Er ist zuerst dargestellt in seiner persönlichen Lebensart. Er wird herausgehoben aus dem Kern der Stille: im Verstummen verteidigt er sich gleichsam gegen die Zudringlichkeit der Rede wie gegen die Zudringlichkeit der Welt, mit dem wiederholten ausklingenden *allein . . . allein . . . allein.* Hier ist das Thema dessen, der sich verteidigt, bewahrt gegen etwas von ringsum Andringendes. Selbst-Schutz, ein Rein-Halten des innersten Bezirks, Abwehr gegen das zudringende Leben ist der Kern von Grillparzers Lebensgefühl — *Selbstbegrenzung* nennt er sein Ziel, wenn es sich um die Lebensmächte handelt, die in dem Menschen selbst drängen, ihn sich selbst entfremden. Hier sind diese Mächte nicht in ihm, sondern von außen feindlich gegen ihn; sie treiben ihn in sich hinein, so daß die Verbindung zur Welt in Laune und Verstummen zerrissen ist, daß er sich der Mitteilung, der Sprache weigert. Dies aber nur bis zu einem Punkt, wo die Empörung ausbricht und in Sprache die Überzeugung, die Gegenwehr darlegt.

Aber bevor er spricht und Einsichten darlegt, die nichts Individuelles haben, ist der Kaiser mit sparsamsten Zügen persönlicher Natur als diese besondere Gestalt gezeichnet. Er ist im Vorgang gesehen als gerecht im Urteil: indem er, gegen den Kammerdiener, auf dem von ihm erkannten Preis für ein Bild besteht. In seiner Vorliebe für Lopes Dichtung versinkt die Umwelt für ihn. Und er wünscht, was Grillparzer am innigsten wünscht, einen *Ring des Vergessens*, daß das, was geschehen ist, ungeschehen sei. Es sind Züge eines Selbstbilds des Dichters. Aber das ist nicht das Wichtige. Im zweiten Akt sind Nebenfiguren, wie der Erzherzog Maximilian, in ähnlicher Weise mit ganz individuellen Zügen dargestellt, mit Zügen, die nichts haben, was zum Gang des Dramas nötig ist. Es ist Leben, was Grillparzer zeigt, etwas was wirklich ist, einfach weil es ist, ohne einen Anspruch auf Bedeutung, geglaubt als Wirkliches, *erweislos*, wie er so gern sagt, nämlich das, als Wirkliches, keiner zu beweisenden Rechtfertigung bedarf. Dies liegt seinem Drama zugrunde, zu zeigen: so ist es. In der zwecklosen Individualisierung, in der Plastik der Gestalten, ist Grillparzer so weit gegangen wie kaum ein anderer deutscher dramatischer Dichter. Hier war Lope de Vega sein Vorbild. Aber was für Lope das letzte Ziel war, die Darstellung von Leben, ist für Grillparzer nur die unterste Schicht, auf der er aufbaut[10].

[10] *Nebst Shakespeare zogen mich die Spanier, Calderon und Lope de Vega, an; nicht was durch die Erweisbarkeit Billigung; was durch seine bloße Existenz Glauben erzwingt, das schien mir die wahre Aufgabe der dramatischen Poesie zu sein* (V, 212). *Die neueren Dichter, so vortrefflich sie sein mögen, hatten mir immer so viel Beimischung von Prosa, so viel Lehr- und Reflexionsmäßiges . . .* (*Tagebücher* 4025). Darum sei sein Streben immer gewesen, rein durch die Gestalt zu wirken, das Bildhafte, da *ein wirklich existierendes Staubkörnchen mehr Überzeugung mit sich führt als all die erhabenen Ideen* (3310). Bei Shakespeare dächten wir gar nicht an die Möglichkeiten von Fehlern, *seine Wahrheit ist eben eine Wahrheit des Eindrucks . . ., weil die Wirklichkeit vor uns steht* (V, 403). Das sei überhaupt der Vorzug der Poesie, *wie die Natur sagen zu können: das ist, und wenn das Gemüt die Wahrheit empfunden hat, ist von einem Erweis oder Zweifel nicht mehr die Rede* (*Tagebücher* 4023). Solche Gedanken wird Grillparzer nicht müde zu wiederholen, sie sind Selbstrechtfertigung und zugleich Kritik der herrschenden Ansichten und Kunstübung: *Stellt dar! . . . Was ist, hat in sich selbst die Lehre, / Schon weil es ist im weisen All* (*Gedichte* 321). Auch: *Tagebücher* 3510, 4080, 3202, 3184, 2742, 1018.

Denn aus dem Geschehen erhebt sich in diesem Stück das Pathos der Sprache, die nicht persönliche Gefühle und Handlungen steigert oder spiegelt, sondern aus dem Mund des Kaisers ein ganz Allgemeines, Weisheit, direkt ausspricht. Die großen Reden des Kaisers beziehen sich auf die Grundlagen menschlichen Verhaltens, sie stellen die Grundzüge einer Ethik dar. Sie sprechen den ganzen Komplex der eigenen Einsichten des Dichters aus, und zwar der Forderungen, die nicht die Gestaltung des Einzellebens, sondern das Verhalten des Einzelnen in Bezug auf das Gemeinwohl betreffen. Grillparzers Interesse an Politik war fanatisch. Er sagt von sich (1834): *Mir ist alles gleichgültig geworden, nur die politischen Begebenheiten interessieren mich mit einer absurden Lebhaftigkeit*[11], und 1860: *durch die Zerrüttung meines nächsten Vaterlandes im Innersten zerstört*[12]. Diese Anteilnahme war geboren aus der Besorgnis. Die Angst vor dem Kommenden, das droht, ja die Einsicht in sein unausweichliches Kommen stellt Grillparzer dar in den Ereignissen des *Bruderzwists*. Und die Einsicht in das, was verkehrt ist, und in die Tugenden, die die Zeit aufhalten könnten, sind die Reden des Kaisers. Das was andrängt, und wogegen der Kaiser zu bewahren strebt, ist also die Zeit, des Dichters eigene Zeit, *die wildverworrne, neue* (III, 363). Das Drama ist also ein Stück Prophetie, Lehre von Einsichten gleichzeitig mit der Darstellung. Es ist das große deutsche Zeit-Drama. Nur Hofmannsthal hat im *Turm* dieses Zeit-Drama aufgenommen, das den erlebten Augenblick der Geschichte zu deuten strebt. Außer Kleists *Hermannsschlacht*, die nur einen Ausschnitt des Zeitgefühls, den Haß gegen den Unterdrücker, behandelt, besitzen die großen deutschen historischen Dramen keine politische Wirklichkeit: *Egmont* ist nur die Rechtfertigung eines Lebensstils, *Der Prinz von Homburg* ist ein metaphysisches Drama in patriotischer Einkleidung, und Schillers Dramen wollen auf dem Hintergrund eines Zeitbildes die Entscheidung der Einzelperson und die Würde ihres Schicksals darstellen. Doch aus dem Erlebnis der Zeitgeschichte ist keines dieser Dramen hervorgegangen. Auch die *Natürliche Tochter* gibt das Zeit-Gefühl zwar in stärkstem Maße wieder, aber das Drama zeigt nur den Einzelnen als Opfer der Zeit. Geschichte, lebendige Geschichte zu erleben und in ihrer Ganzheit, als das Schicksal des Gemeinwesens, darzustellen, das zeichnet Grillparzer unter allen deutschen Dramatikern aus. Er ist ein politischer Dichter, in dem Sinne, wie Hofmannsthal in seiner Münchener Rede von 1927 das höchste Ziel sieht in *der politischen Erfassung des Geistigen und der geistigen des Politischen*[13]. Was Hofmannsthal fordert, heißt doch wohl: die geistige Tat soll aus einer Sorge um das Wohl des Gemeinwesens ihren Ursprung nehmen. Die Sorge, die Grillparzer antreibt, ist die Zukunft Österreichs. Er sieht den Zerfall des letzten Staatengebildes voraus, das auf eine mittelalterliche Idee gegründet

[11] *Tagebücher* 2112; vgl. 3190, 4042, 1413.

[12] *Briefe*, Nr. 997; vgl. Nr. 902, 1363, 1374.

[13] *Die Berührung der Sphären*, Berlin 1931, 441.

war, nämlich auf die Idee der von Gott eingesetzten Ordnung[14]. Ordnung zu bewahren, zugleich damit die Idee der Ordnung, die Einheit des Weltbildes, zu erhalten, das ist der Kern des pathetischen Sich-Anstemmens gegen ein Drängendes, jener Kern, in dem sich der Dichter mit dem Kaiser identifiziert. Im Mittelpunkt, wo die Verantwortung für das Ganze liegt, dort sieht der Dichter seinen Standort. Als Einzelner sucht er vergeblich einen festen Punkt in der verworrenen Zeit: gib mir wo ich stehe, und ich werde etwas schaffen[15], ist sein wiederholter Ausruf in Gedichten und Prosa. Die Verwirrung der Zeit erlaubt dem Dichter keinen Gegenstand und gibt ihm keinen Platz, auf dem seine Stimme unbezweifelt und anerkannt gehört wird. Nur wenn er das drohende Schicksal aller voraussagt, dann ist er in seiner Rolle.

Ich spreche nicht, wo Jeder spricht,
Wo Alle schweigen, schweig ich nicht.
Weh mir und euch, wenn ich von uns je wieder singe,
Ich bin ein Dichter der letzten Dinge (IV, 196)[16].

Hier ist der Kern der tragischen Selbst-Auffassung, die den *Bruderzwist* zu Grillparzers größtem Drama macht: er sieht sein eigenes Schicksal als Dichter zentral verflochten in das unaufhaltsame Schicksal seiner Zeit.

Diese Zeit ist feindlich, zerstörend, da nur der Selbstsucht und dem Eigendünkel dienend, *wildverworren*. Sie zu bändigen, wäre die Aufgabe. Aber dies verlangte einen Idealherrscher, nicht einen Menschen, wie die Wirklichkeit ihn gibt und wie der Dichter sich selbst sieht, und Wirklichkeit darzustellen, ist das Ziel dieses Dramas. Den moralischen Schädling, den Wüstling Don Cäsar, vermag der Kaiser zu bändigen, aber die Vielfalt der Zeit nicht, sie ist übermächtig. Das Eingeständnis der Ohnmacht gegen die Zeit und das Zögern zu handeln haben zu einer Deutung des Charakters des Kaisers Rudolf geführt, die zuerst von Volkelt aufgestellt, immer wieder nachgesprochen worden ist. Der Kaiser, sagt Volkelt, verkörpere „die dem Leben nicht gewachsene Innerlichkeit“[17]. Eine solche Auslegung scheint mir unzutreffend. Gewiß hat *Hamlet*, so wie Goethe ihn deutete, eine faszinierende Wirkung auf die deutsche Literatur ausgeübt. Goethe sah in ihm *eine große Tat auf eine Seele gelegt, die der Tat nicht gewachsen ist*[18]. Einen solchen Zwiespalt hat dann Schiller im *Wallenstein* dargestellt: er ist der Held, der im Handeln vom Zweifel gelähmt wird, den erst

[14] *Gott aber hat die Ordnung eingesetzt* (III, 406). *Jüdin von Toledo* (III, 200): *Die heilge Ordnung, die er* [Gott] *selbst gesetzt.*

[15] Das Gedicht: IV, 70; und *Tagebücher* 2943. In dieser Perspektive sieht er sich als Hamlet: IV, 174, und vergleicht sich mit Napoleon: *Tagebücher* 1181. Und vgl. den Nachruf auf Zacharias Werner: IV, 113.

[16] Ebenso *Tagebücher* 4024: *Weh unserm Staat, wenn ich mich je wieder poetisch mit ihm beschäftigen sollte, es wäre nämlich ein Zeichen, daß er wieder am Rande des Untergangs stünde.*

[17] Johannes Volkelt, Franz Grillparzer als Dichter des Tragischen, Nördlingen 1888, S. 50 u. passim.

[18] *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 4. Buch, Ende des 13. Kapitels.

der Mißerfolg, der Untergang gesammelt findet. An allen großen Gestalten Schillers nagt dann und wann der Zweifel, sagt Hofmannsthal[19]. *Wallenstein* ist in vielem das Vorbild für Grillparzers *Ein Bruderzwist*. Aber die Unfähigkeit zu handeln kommt hier nicht aus dem Charakter des Helden, sie kommt einzig aus den Umständen, aus der übermächtigen Situation. *Das Bewußtsein, daß im Handeln, / ob so nun oder so, der Zündstoff liegt, / der diese Mine donnernd sprengt gen Himmel* (III, 413). Kaiser Rudolf unterliegt der Zeit, das ist seine Tragödie, und nicht seine dem Leben im allgemeinen „nicht gewachsene Innerlichkeit“. Gewiß, ein Idealherrscher vermöchte die Zeit zu bändigen. Er müßte dann von Eisen sein. Dies zeigt das andere große politische Drama: *Libussa*. Es handelt sich hier keineswegs um ein „Märchen“, wie immer gesagt wird, sondern ebenfalls um ein Zeit-Stück, aber nicht als Wirklichkeit dargestellt, sondern als Allegorie. Die Zeit, die Weltwende, die Grillparzer erkennt, wird hier nicht als bedrohend gesehen, sondern als ein Unumgängliches angenommen, und die Kräfte, die in der neuen Zeit wirken, die das Beste aus der neuen Zeit machen könnten, werden als Gestalten, gleichsam als Allegorien gegeben. Hier ist nicht die Tragödie des Herrschers, sondern die Tragödie der Kraft im Herrscher, der weisen Schau, Libussas, die im neuen Zeitalter des Nutzens keinen Platz mehr hat, nur segnend und voraushoffend untergeht. Im *Bruderzwist* dagegen handelt es sich nicht um das Idealbild von Kräften, sondern um Wirklichkeit, um des Dichters eigene ganze Gestalt. Sich selbst, wie wir sahen, liebt Grillparzer nicht ins Ideale, Vorbildhafte zu übersteigern, sondern herabzumindern aufs genaue Maß, fast zur Karikatur, um sich in diesem Bild eben doch zu rechtfertigen. *Man darf im greisen zögernden Rudolf, im einsamen armen Spielmann nicht alles für Sich-Kleindünken nehmen*, sagt Hofmannsthal, der diese Haltung erkannte[20]. Gewiß sagt der Kaiser, er sei *schwach und unbegabt*, aber in gleichem Atem: auch Karl V. hätte die Zeit nicht zu bändigen vermocht. Die Zeit ist der Gegenspieler Rudolfs, sie treibt ihn in seine Klause, denn *damit ich lebe, muß ich mich begraben, / ich wäre tot, lebt ich mit dieser Welt* (III, 402). Die Zeit macht förderliches Handeln unmöglich, sie überwältigt ihn, nicht den erdachten idealen Helden, sondern diesen Menschen mit seinen Schwächen und Fehlern[21].

Denn er begeht Fehler. Den einen Fehler im ersten Akt, wenn er Mathias das Kommando, also die Möglichkeit der Macht gibt. Dies tut er, um seinen versöhnlichen Willen zu zeigen, obgleich er den Bruder durchschaut. Er will zeigen, daß er das Menschliche über die dunkle Ahnung des Schicksals stellt, über die Drohung der Sterne, die ihm Gefahr von nahen Verwandten voraus-

[19] *Die Berührung der Sphären*, Berlin 1931, 400. Zu *Wallenstein* vgl. *Die Piccolomini*, Zeile 965/6: Illo zu Wallenstein: *Der Maleficus, / Der Einzge, der dir schadet, ist der Zweifel.* Und *Wallensteins Tod*, Zeile 1747: Wallenstein: *Notwendigkeit ist da, der Zweifel flieht.*

[20] *Gesammelte Werke*, 1934, III. Band, 3. Teil, 110.

[21] Die Ohnmacht des Herrschers ist im Fragment *Esther* das Thema des ersten Monologs des Königs (III, 109ff.): er ist nicht ohnmächtig durch die Zeit wie Rudolf, sondern durch das ewige Gemeine, das ihn umgibt, und das er braucht ,um seinen Willen erst in Wirklichkeit umzusetzen.

sagt. Den zweiten Fehler begeht er damit, daß der Neffe Leopold die Vollmacht erhält, für den Kaiser den Bürgerkrieg zu beginnen. Dort handelt gekränkter persönlicher Stolz, den der Kaiser selbst sofort bereut. Er ist empört über erlittenen *Undank*, eine Empfindlichkeit, die Grillparzer auch in anderen Dramen zeigt[22].

Der Dichter läßt in diesem Stück keine Möglichkeit unbesprochen. Gäbe es nicht doch ein Mittel, die Zeit zu bändigen? Der Neffe Ferdinand ist überzeugt, er besitzt es: die rücksichtslose Unterdrückung der Andersgläubigen. Dieses Mittel ist für den Kaiser unannehmbar, denn es ist unmenschlich. Das Menschliche steht obenan. Kein abstraktes Ziel rechtfertigt die Verletzung des Menschlichen. Aus der Erstarrung der Einsamkeit und Verteidigung löst sich die Gestalt des Kaisers in diesem ersten Akt fortschreitend ins Menschlich-Warme, durch alle Stufen des Empfindens bis zur freudigen Erwartung, bis in die Bewegung der Liebe, die in der letzten Szene mit Leopold ohne Worte gezeigt wird. Und dann bietet der Weg der reinen Gewalt, den Ferdinand vorschlägt, keine Sicherheit des Erfolgs. Ferdinands Stellung ist ausgesprochen mit den Worten: *Da schritt ich denn zur Tat, dem besten Rat* (III, 369). Die Natur der Tat zu zeigen, im Licht der Zeit, nämlich im Licht der fortschreitenden Ereignisse, ist eine der Aufgaben des ganzen Stückes. Die einfache Überzeugung Ferdinands wird dann als eine Illusion erscheinen, weil dem Täter nichts gehört als der Anstoß, das Weiterwirken ihm aber vom Geschehenden aus der Hand genommen wird. Hier wird, im Gespräch zwischen Rudolf und Ferdinand, die Grundlage für die Ansicht des Dichters über die Natur der Tat gegeben. Der Kaiser ist darum das zentrale Selbstbild Grillparzers, weil in ihm die Antinomien des Lebensgefühls des Dichters aufgehoben sind. Der König vereinigt die zwei verschiedenen Arten in der Zeit zu leben, die durch das Werk Grillparzers hindurch sich entgegenstehen. Die eine Lebensform ist die des Betrachtenden, des Weisen, der mit Vergangenheit und Zukunft lebt, und den Augenblick verliert. Der andere, der Tätige, ergreift nur den Augenblick, zu Genuß und Selbstbestätigung, und wird darum von der Dauer vergessen oder vernichtet. Nur derjenige, der aus der Verantwortung des Ganzen und aus der Verantwortung der Dauer handelt, *der Kaiser der niemals stirbt* (II, 89), wie es schon für Rudolf den Ersten in *König Ottokar* hieß, hat beides, Augenblick und Dauer, Tun und Weisheit. Er hat die Einsicht in die Natur der Welt und des Handelns. Absolute Wahrheit und Ordnung ist nur in der Idee, in den Sternen. Nur der Anschauung dieser zugewandt zu sein, als *Wächter auf dem Turm bei Nacht*, jenem Turm der Betrachtung der in *Des Meeres und der Liebe Wellen* von dem Priester beschrieben, in *Libussa* dargestellt ist, immer mit einem besonderen Ton der Ergriffenheit, das wäre der Wunschtraum des Kaisers. Aber hier im Irdischen, wo er hingestellt ist und

[22] III, 451. Sappho klagt bitter über Undank (I, 112, 157ff.), ebenso Medea (I, 201), Ottokar (II, 95, 129), der König in *Esther* (III, 108). Und Grillparzer selbst: Gespräche IV, 23 (Schriften des Literarischen Vereins in Wien 12, 1910).

zu handeln hat, ist alles Täuschung und Verwirrung, ein Absolutes ist nicht durchzuführen. Die Idee der *bunten Welt*, wo es geht *gut und schlimm, wie's eben möglich war* (II, 241), ist in Grillparzers Werken allmählich herausgestellt worden. In einer solchen Welt ist nicht *eines Streichs*, mit einer einfachen *Tat* eine Lösung zu erreichen.

Grillparzer, in der Rolle des Kaisers, erkennt nicht nur die Natur der *Tat*, er durchschaut auch die Freiheit des Handelns. Der Kaiser möchte Don Cäsar bändigen, in ihm die Keime der Verkehrtheit auffinden und bekämpfen, aber diese Keime hat die Zeit in den jungen Mann gelegt, er selbst ist nur ihr Schüler, er ist nicht verantwortlich. Das Problem der Freiheit stellt sich auf eine neue Weise. In einer Aufzeichnung des Dichters heißt es: solange das Problem der Freiheit nicht entschieden ist, müssen wir handeln, als ob die anderen nicht frei wären, wir aber frei wären[23]. Nur wer in der Mitte der Verantwortung steht, ist frei. Kleist erkannte im *Prinzen von Homburg*, daß nur der frei ist, der selbst die Entscheidung zu tragen und zu verantworten hat. Und Grillparzers Einsicht in die Abstufungen der Freiheit wird von Hofmannsthal aufgenommen und ausgeführt: in der Erzählung *Die Frau ohne Schatten* sind die Handlungen der Kaiserin unwiderruflich, denn sie weiß und erkennt, sie steht außerhalb der Zeit, sie ist frei; doch was die Färberin getan hat, ist *in der Zeit geschehen*, verdunkelt vom Begehren des Lebens, ihre Taten sind widerruflich[24]. Selbst und allein die Verantwortung zu übernehmen, sie dem anderen zu erlassen, weil der befangen ist im Vergänglichen, das verbindet die beiden großen österreichischen Dramatiker.

Der erste Akt zeigte die Mitte, den Kaiser in seinem Verhältnis zu der Gesamtheit dessen, das gegen ihn andrängt und ihm seine Aufgabe stellt, die Zeit. Seine Haltung ist Abwehr, seine Aufgabe Bewahren. Im zweiten Akt gibt der Dichter ein Bild des Anschwellenden von der Peripherie her. Er zeigt die anonyme Zeit im Bild des anonymen Kriegslagers, das die Gegenspieler schafft, ihnen Gelegenheit gibt, sie geradezu auswirft, Mathias und Don Cäsar. Der Kaiser ist im ganzen Akt gegenwärtig als der unsichtbare Beziehungspunkt, *das Band, das diese Garbe hält* (III, 402). Für Schillers Wallenstein ist das Lager ein Teil von seinem Selbst, es erklärt sein Handeln, es ist die Möglichkeit, mit der sein Wille zu rechnen hat, in der er Wirklichkeit wird oder scheitert. Das Kriegslager im *Bruderzwist* behandelt die namenlose Masse als Faktor der Gestaltung politischer Wirklichkeit nur mit Verachtung. Zwischen dem Herrscher und diesem Schaum der Zeit ist keine Verbindung. Hier sind nur zerstörerische Elemente. Das Anonyme ist nur mit einem anonymen Mittel zusammenzuhalten: durch

[23] Vgl. dazu: *Tagebücher* 961: *Geht denn aus der spinozistischen Ansicht fürs Praktische etwas anderes hervor als jener denkbar höchste Grundsatz: Sich selbst nichts verzeihen und den anderen alles?* Und im Drama: der König, in der *Jüdin*: *Ich selbst als Höchster, ich bin da zum Schwersten* (III, 156); Leon, in *Weh dem, der lügt*: *Trag du allein, Leon, trag du für alle* (III, 87).

[24] *Die Erzählungen*, Stockholm 1945, 436.

den Krieg gegen die Türken. Das zeigt diese Lagerszene: die verschiedensten Sprachen und Religionen sind vereint, solange sie eine gemeinsame Wendung nach außen haben, die Kampfesbegeisterung verbindet sie. Wenn diese wegfällt, ist der Weg zur Zerstörung, zur gegenseitigen Vernichtung frei. Der Kaiser weiß dies: er verabscheue den Krieg, aber der Krieg gegen die Türken sei gut. Es ist ein Religionskrieg, der diese Rolle spielt. Was der Religionskrieg für Grillparzer bedeutet, wird in der *Jüdin von Toledo*, dem dritten posthumen Drama, deutlich. Dies ist ein Märchenstück. Der Konflikt des Herrschers, seine Verirrung mit der Jüdin, ist im Rahmen des erträumten idealen Staats dargestellt, des Staats des mittelalterlichen Spanien. Das Ideale dieses Staates besteht darin, daß für alle am politischen Leben Beteiligten, den König wie die Großen, eine fraglose Bewährungsgrundlage ihrer Rolle unablässig gegenwärtig ist. Ihre Aufgabe ist der heilige Krieg gegen die Mauren. Daß sich jeder diesem Krieg ohne Frage unterwirft, vereint die Nation. Und in dem Krieg ist für jeden Einzelnen ein Urteil bereit, das nicht auf Beweise begründet ist, das Gottesurteil des Kampfes. Der Krieg ist der ideale Richter, der diese Nation vereint. Das Vereinende und Urteilende hat also einen sakralen Charakter. Einen Abglanz der sakralen Rolle des heiligen Krieges gibt Grillparzer auch dem Türkenkrieg im *Bruderzwist*. Der Krieg stellt die Einheit des Reiches her. Denn welche Einheit hat diese österreichische Monarchie? Keine auf Erweis gründbare. Sie hat nur eine sakrale Einheit: die Majestät des Kaisers und die mittelalterliche Einheit des christlichen Bewußtseins, die sich nur noch schwach, in der Verteidigung gegen den Glaubensfeind, ausspricht. Sobald diese beiden angetastet werden, die Majestät und die gemeinsame Begeisterung, die sich gegen den äußeren Feind richtet, ist nichts Vereinigendes mehr da, die Auflösung ist unaufhaltsam. Darum nimmt die Erschütterung, deren Anwachsen in dem Drama gezeigt wird, der Bürgerkrieg schließlich, hier im Lager, in der Unterdrückung des äußeren Krieges ihren Anfang.

Dieser zweite Akt ist bedeutend durch die Gleichzeitigkeit der verschiedenen Handlungen, die er vereint. Wie in der Erzählung *Der Arme Spielmann* aus der Menge des Volks das eine Leben herausgehoben wird, so gibt der Dichter hier ein Bild des lebendigen Anonymen und gleichzeitig der verschiedenen Kräfte, die daraus hervorstreben. Auch was fehlt, wird in der Niederlage des Heeres klargemacht. Es fehlen Männer. Das ist die Wurzel des Übels der Zeit. Nach einem Führer rufen die Soldaten. Er sei allein, klagte Rudolf. Was Grillparzer den Deutschen seiner Zeit wieder und wieder vorwirft, ist Unmännlichkeit. Sie seien Knaben, keine Männer[25]. Was dieser Mann sein müßte, der die Zeit bändigt,

[25] Daß der gegenwärtigen geistigen und politischen Lage ein Mann fehle, ist besonders deutlich gesagt: *Tagebücher* 4042; auch 4106, und in dem Hohngedicht *Gedichte*, Nr. 139. Die Deutschen sind nicht Männer, sondern Knaben: mit den Franzosen verglichen: *Tagebücher* 3307; den Engländern: 3388; in ihrem Kunsturteil: 2806, 2853; in ihrer Begeisterung: *Gedichte* 1129. Der Grund aller ihrer Fehler ist *eine schwache Persönlichkeit*: *Tagebücher* 2138; sie ziehen einen *dumpf träumenden Zustand* vor: 1679. In diesem letzten Urteil begreift Grillparzer sich selbst mit ein und schilt sich wiederholt wegen seiner eigenen Knabenhaftigkeit: 1430, 2928; und Unmännlichkeit: V, 194.

das ist im Gegenbild dieses Dramas, in *Libussa*, gezeigt: ein Mann von Eisen, ein Mann der Gerechtigkeit, der nichts für sich selbst will. Die Gestalten, die hier im Wirklichkeitsbild des *Bruderzwist* die Zeit hervorbringt, Don Cäsar und Mathias, haben nichts Beherrschendes, sie wollen nur sich selbst, sie sind die Puppen der Wünsche, der Zügellosigkeit ihres Zeitalters. Sie haben nichts von Männern. Mathias ist im ganzen Akt gegenwärtig, er ist der Feldherr des Lagers und der Mittelpunkt der Verhandlungsszene. Er wächst an als Gegenspieler des Kaisers in einer gegenläufigen Bewegung, die ihn heraushebt, aber nicht persönlich vergrößert, im letzten Akt in die Mitte stellt. In *König Ottokar* hatte Grillparzer eine solche Doppelbewegung gelernt: das Sinken des einen, Ottokars, und das Anwachsen des anderen, Rudolfs des Ersten. Aber Kaiser Rudolf der Erste wuchs an zu sicherer Größe. Seine Größe entlarvte den Gegner. Seine Stärke kam daher, daß er für das Ganze eintrat, als Kaiser, im Namen des Ganzen handelte. Im *Bruderzwist* ist es umgekehrt: auch Mathias ist der Vertreter eines Ganzen: dieser Zeit, der Anmaßung der Zeit. In dieser Zeit ist nichts Wachsendes: nur mit Ironie ist gezeigt, wie Mathias, selbst als er schließlich Kaiser ist, ein Spielball in der Hand der anderen bleibt. Das einzige was er gewinnt, ist die Einsicht in seine eigene Handlungsweise, seine Verschuldung. Die selbstischen Bestrebungen dieser Zeit bieten keinen Wert. Durch die Haltlosigkeit der Gegner ist immer wieder das Zentrum, das Bewahren des Kaisers, gerechtfertigt. Die Handlung, der Fortschritt des Stückes ist ganz darauf eingestellt, ein Urteil über die Gestalten, besonders ein Urteil über die Zentralgestalt, den Kaiser, zu geben. Das heißt, dieses Urteil wird nicht ausgesprochen, es wird gezeigt an dem notwendigen Fortschreiten der Verhältnisse.

Dieses Fortschreiten der Verhältnisse, die Wirkung der vergehenden Zeit, ist das eigentliche Thema des Stückes. An zwei Beispielen kann dies besonders klargemacht werden. Ferdinand, sahen wir, glaubt an *die Tat, den besten Rat.* Ebenso sagt Leopold am Ende des zweiten Akts: *die Tat entscheidet.* Beide Aussprüche sind ironisch. Nicht ironisch in der hoffnungslosen, fast höhnischen Ironie, die Schiller liebt, indem der Zuschauer schon vorher erfährt, was der Held nicht weiß, so daß einzig die Unkenntnis des Helden seiner von uns wie ein Krankheitsfall oder wie eine Tortur beobachteten, auf nichts gegründeten Hoffnung einen Schein von Wirklichkeit gibt. Grillparzers dramatische Ironie ist Täuschung. Wir wissen es auch nicht. Wir lernen es einsehen, an den Ereignissen, zugleich mit dem Helden. Dieses, das Durchschauen der Welt, Enttäuschung, *desengaño* nennen es die Spanier, dargestellt, plausibel gemacht an den fortschreitenden Ereignissen selbst, das ist im *Bruderzwist* besonders gelungen. Und zwar nicht in individuellen Ereignissen allein ist uns Einsicht gegeben, sondern Einsicht in die Natur der Ereignisse. Das wollte das Drama des Barock: die Einsicht in die Natur der Welt, nicht in das einzelne Schicksal, führt zur Ent-täuschung. Aber wie oft müssen wir im spanischen, und im deutschen Drama des siebzehnten Jahrhunderts — Gryphius — die Desillusion

einfach glauben. Das, was dort geschieht, beweist nicht die Natur der Welt, beweist sie jedenfalls nicht für uns. Oder die Handlung ist rein allegorisch. Grillparzer will beweisen. Mit Elementen der Wirklichkeit und nicht der Allegorie — und das, scheint mir, ist im *Bruderzwist* gelungen — will er zu gleicher Zeit darstellen, was von den Gestalten nicht eingesehen ist, aber eingesehen werden muß. Er will also ein Fortschreitendes, Geschehendes darstellen, die Zeit. Ferdinand und Leopold sind in der Täuschung über die *Tat*. Leopold sieht ein, daß er selbst mit seinem übereilten Angriff die Lage des Kaisers unendlich verschlimmert hat. Aber die Einsicht Ferdinands ist das Wesentliche, sie ist unsere, des Lesers, Einsicht aus dem Gang des Stücks, die Einsicht des Dichters: in die Natur der Tat. Ferdinand erkennt, im letzten Akt, wie das einmal Angestoßene unseren Händen, unserer Kontrolle entgleitet, wie es blind sich weiterentwickelt, zu Ausmaßen und Zielen, die der Täter nie wünschte. Das Handeln, das er, Ferdinand, dem Mathias aus der Hand nimmt, wird ihm selbst von Wallenstein entwunden, und über diesen hinaus schwillt die Zukunft des unausweichlichen Krieges an. Hier ist Grillparzers eigentlichste Blickrichtung: die Tat ist nichts Abschließendes, Beglückendes für ihn, weil er sie nicht als der einzelnen Person zugehörig auffaßt. Grillparzer sieht das Handeln in seinem Bezug auf die Allgemeinheit und als der Zeit unterworfen. Dies scheint mir das Wichtigste. Was Grillparzer ansieht, ist in der verfließenden Zeit, mit der Richtung auf die Zukunft aufgefaßt. Die Einsicht in die Fortwirkung des Tuns, das den Händen des Täters entgleitet, spricht schon der junge Grillparzer durch den Mund Jaromirs aus: der Weg ist weit zwischen dem Anstoß, dem Willen, und dem was wirklich geschieht, der Tat; *tiefverhüllte finstre Mächte* wirken dazwischen; und so geschieht es, daß *unsre Taten sind nur Würfe in des Zufalls blinde Nacht* (I, 93)[26]. Das Handeln sieht Grillparzer im Aspekt der Zeit. Tun ist schreckhaft, weil es der weiterwirkenden Zeit unterworfen ist. Daher ist Bewahren Grillparzers Haltung. Im *Bruderzwist* ist diese Einsicht nicht nur ausgesprochen, sondern zugleich dargestellt. Die Notwendigkeit des Bewahrens ist durch den Gang der Ereignisse bewiesen. Das Zögern des Kaisers ist gerechtfertigt. Grillparzer ist so sehr von dem Blick in die Tiefe der kommenden Zeit erschreckt, daß jedes Tun sich selbst auslöschen möchte. Im Märchenspiel (*Der Traum ein Leben*) oder in der Welt der Betrachtung, im Turm der Schwestern der Libussa, herrscht der Wunsch, das Geschehene ungeschehen zu machen: *Was hier geschehn, das sei in Traum zerfallen* (III, 254). In der Welt der Wirklichkeit, im *Bruderzwist*, folgt die Reue auf die Tat, weil das Bewußtsein wünscht, daß das Getane ungeschehen wäre. Ferdinand hier im zweiten Akt, der Kaiser selbst, nachdem er Leopold die Erlaubnis zum Kriege gegeben hat, sind fast im Augenblick des

[26] Und Medea sagt: *Ein törichter Schütze ist der Mord, / Schießt einen Pfeil ab ins dunkle Dickicht,* und was er trifft ist das eigene Kind des Täters (I, 230), denn dazwischen herrschen *Furchtbare Fürsten der Tiefe, / Denen der Entschluß gefällt / Und die beflügelte Tat* (I, 241). Und ebenso spricht Jason über sein Tun und was ohne sein Wollen daraus geworden ist (I, 347). Auch Bancban zum König (II, 242): *Straf den Willen, / Und nicht die Tat, den launischen Erfolg.*

Handelns von Reue ergriffen, das Handeln ist für sie fast durchsichtig, sie sind gedrängt zu tun, der Kaiser zumal aus gekränktem Stolz, aber schon im nächsten Augenblick ist die Einsicht da, vom Wunsch des Handelns befreit, und zeigt die Wahrheit. Der am meisten von seinen Wünschen verdunkelt ist, Mathias, sieht schließlich ein, wohin sein Handeln geführt hat; das Stück endet mit seinem *Mea culpa, mea maxima culpa.* Dies ist nicht ein Bekenntnis allgemeiner Sündhaftigkeit. In Grillparzer den Dichter der radikalen Sündhaftigkeit des Menschen zu sehen, wie Benno von Wiese will[27], dazu liegt kein Grund vor. Was hier ausgesprochen wird, ist die Reue der Tat, die wünscht: ach wäre dieses ungeschehen, ein Wunsch, den Grillparzer im eigenen Leben so häufig laut werden läßt[28].

Die Natur des Handelns ist ein Thema, das im Zeitverlauf des Dramas gezeigt wird. Ein anderes Thema ist der Fortschritt des Prinzips der Demokratisierung. Zu den Erzherzögen, die sich die Verantwortung an Stelle des Kaisers angemaßt haben, sagt Klesel (III, 392): *Erkanntet in euch selber ihr die Macht, / zu sorgen für des Vaterlandes Beste.* Aus eigenem Urteil über das Wohl des Gemeinwesens zu entscheiden, da liegt der Kern der Bewegung, die an der höchsten Stelle, bei den Erzherzögen anfängt, sich aber unaufhaltsam fortsetzt, die Prager Stände befähigt, zu ihrem Nutzen zu regieren, und schließlich dem liederlichen Türsteher das Recht gibt, sich gegen den Kaiser selbst zu empören. Wenn die Idee der Majestät, die am Anfang des Stückes gleichsam programmatisch ausgesprochen war, einmal angegriffen ist, dann geht die Zersetzung unaufhaltsam weiter. Und da diese Zersetzung gezeigt wird, vor unseren Augen vor sich geht, ist das, was theoretisch am Eingang gefordert war, die Heiligkeit der Majestät, durch den Vorgang des Stückes als berechtigt bewiesen. Der Fortschritt der Zeit, das notwendige Weiterwirken der Zersetzung, wenn das Prinzip der Einheit einmal angegriffen ist, dieser Vorgang, den wir in Ereignissen sehen, gibt das Urteil über die Idee der Herrschaft, die der Kaiser darstellt, er rechtfertigt diese Idee. Die Zeit, ihre Wirkung, ist die Dimension des Urteils in diesem Stück. Die Herrschaft, die sich auf die eigene Entscheidung gründet, zersetzt sich unaufhaltsam, bis zur *Pöbelherrschaft* (III, 418); die Idee der Majestät ist ewig, sie ist der Zeit nicht unterworfen. Die politischen Einsichten des Dichters sind im Vorgang des Dramas zu voller künstlerischer Wahrheit gebracht, das ist die Größe des Dramas, nicht die Richtigkeit dieser Einsichten. Die gegenwärtige Welt zeigt in seinen Augen *geradezu die Erscheinungen einer abwärts*

[27] „die Erbsünde menschlichen Existierens“: Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel, Hamburg 1948, II, 211 und passim.

[28] In den *Tagebüchern* wird immer wieder der *unnennbare Schmerz eines verfehlten Daseins* berührt: 1421; das *Selbstverschuldete meiner Stellung im Leben*: 3772; sein eigenes *erbärmliches* Verhalten: 1827. In der Grabschrift für Marie Piquot heißt es bezeichnenderweise: *Jung ging sie aus der Welt; zwar ohne Genuß, dafür aber auch ohne Reue* (*Gedichte* 423). Im dramatischen Werk bereut Esther, in der *Jüdin*, ihren Fluch ebenso rasch wie Kaiser Rudolf den seinen, III, 229; Reue bekennt Ottokar, II, 138; Rustan, wenn er bereut, wird Vergebung verheißen, II, 414; der Priester ermahnt Hero, daß jeder Lust die Reue folgt, II, 268; und wichtig im Bilde des Leon ist für den Dichter, seine *Selbstvorwürfe und Reue* zu gestalten, sobald er dem Befehl des Bischofs nicht folgt (*Tagebücher* 3302).

gehenden oder sich auflösenden Kultur: es wäre möglich, daß, was für die Kultur der alten Welt die Völkerwanderung und der Einbruch fremder Barbaren gewesen sind, für unsere heutige und ihre Fortbildung das Emporkommen einheimischer Barbaren würde (dies aus dem Jahre 1844), und ähnliches wird Grillparzer in den späteren Lebensjahren nicht müde zu wiederholen[29].

Es ist nicht nur die Zeit, die den Raum dieses Stückes ausmacht. In gleicher Weise ist das Gemeinwohl, die Gesamtheit der Nation gegenwärtig, auf sie wird alles bezogen, von ihr wird alles beurteilt. Mathias ist ein Rebell wie Wallenstein. Aber nicht wie bei Schiller wird gezeigt, wie die Rebellion sich im einzelnen Individuum als dem Träger der tragischen Einheit auswirkt. Vielmehr ist das Schicksal des Mathias die Einsicht in seine Verantwortung, in die Wirkung seines Tuns auf das Ganze. Er hat sie als tragische, schuldvolle Einsicht. Die Erkenntnis des nötigen Verhaltens ist in diesem Stück aber nicht nur ironisch gegeben durch verfehltes Handeln. Neben der Handlung spricht das Drama: durch den Mund Kaiser Rudolfs wird die Weisheit des Herrschenden geradezu als Lehre vorgetragen. Es ist die Weisheit, die das Schicksal des Gemeinwesens, das politische Leben betrifft. Im dritten Akt wird der Kaiser im Kern seiner Überzeugungen, im Gespräch mit dem Freund gezeigt. In die Mitte stellt Rudolf den Wahlspruch, den er für den geheimen Orden gewählt hat, dessen Ritter die Welt bewahren und erneuern sollen: *Nicht ich, nur Gott* (III, 404). Das Ich des Einzelnen, Eigendünkel, Eigensucht ist die Quelle aller Verkehrtheit der Zeit. Was der Einzelne will, sein Ich, seine Freiheit, sind Strebungen, die die Eitelkeit, die Machtgier befriedigen, die aber in Wahrheit wertlos sind, da sie das Ganze gefährden. Selbstgestaltung, Selbstvollendung der Persönlichkeit ist für Grillparzer nicht das höchste Ziel, der Mensch ist gesehen als ein Glied der Gesamtheit, in dieser Funktion liegt seine Aufgabe als Persönlichkeit. Der Dichter durchschaut darum die großen pathetischen Worte des achtzehnten Jahrhunderts in ihrer politischen Wirklichkeit: der Anspruch auf Freiheit des Glaubens ist nichts als Streben nach Macht. Der Anspruch der Freiheit gründet sich darauf, daß der Mensch ein Recht habe, sich selbst, nach seinem eigenen Gutdünken zu gestalten. Nichts macht Grillparzer so ärgerlich wie dieses Wort *Recht*. Das Recht des Menschen sei hungern und leiden, heißt es hier. Und ähnlich in *Libussa*: nur die niedrigste Form des Daseins, das tierische Leben, ist des Menschen Eigentum. Alles höhere Leben ist Gnade, die ihm Gott zukommen läßt. Als Gnade annehmen, was geschieht, das liegt im zweiten Teil des Wahlspruchs, *nur Gott*. Der *Arme Spielmann* ist das Beispiel eines solchen Lebens, der alles, was von seinem Vater kommt, als *unverdiente Gnade* auffaßt. Alle höhere Gesittung kommt daher, daß Gott die Ordnung, den Staat eingesetzt hat. Ordnung ist, wie schon im ersten Akt ausgesprochen wurde, das Attribut Gottes. Rein ist die Ordnung nur am Sternenhimmel. Aber um einen Abglanz der

[29] *Tagebücher* 3767 und 4042.

Ordnung in der menschlichen Gesellschaft herzustellen, hat Gott den Staat eingesetzt. Diese Ordnung zu wahren, ist die göttliche Aufgabe des Kaisers. Und wer dies voranstellt, die Ordnung des Gemeinwesens vor das eigene Ich, der dient dem Wahlspruch: *nur Gott.*

Die Eigensucht äußert sich nicht nur im Streben nach Macht. Die Religionsspaltung ist das Übel der Zeit, die das Drama darstellt. Ihr zugrunde liegt der Eigendünkel, der alles vor sein eigenes Urteil zieht und besser weiß als die Vorfahren. Grillparzer wird nicht müde zu wiederholen, daß die philosophische Diskussion der Urbezüge zu nichts führt und nur zerstörerisch wirkt. Es gibt eine Grenze, ein *Erweisloses*, wie er immer wieder es nennt, das nicht vor die Kritik des Verstandes gezogen werden kann und soll, das die Ehrfurcht annimmt[30]. Ehrfurcht ist die zentrale Tugend, die durch das ganze Drama hindurch hervorgehoben wird als der Gegenpol der Selbstsucht. Die Ehrfurcht macht an einer gewissen Schranke halt, über die sie dem Drang der Erkenntnis nicht hinauszugehen erlaubt. Der absolute Drang der Erkenntnis, das Grundübel der Zeit, wie das Beispiel Don Cäsars zeigt und wie es Grillparzer immer wieder ausspricht, führt nur zur Zerstörung, zur Auflösung. Wie Goethe der Erkenntnis eine Schranke setzte, das Urphänomen, das er als letzte Einheit, nicht analysierbar, nahm, so lehrt Grillparzer eine Grenze der zerstörenden Erkenntnis: das Erweislose. Doch für Goethe ist die Grenze gesetzt durch das Bedürfnis nach einer letzten philosophisch-ästhetischen Einheit, einer Gestalt, deren Auflösung die Zersetzung des Weltbilds ins Mechanisch-Messende bedeutet. Für Grillparzer dagegen ist das innerste Anliegen nicht auf philosophischem Gebiet, es ist nicht eine Frage einer Idee, die der Selbstauffassung der Persönlichkeit letzten Endes einen religiösen Halt geben soll. Grillparzer zielt immer auf einen menschlich-politischen Bezug. Das Erweislose ist das, was die Ehrfurcht für Menschen, die Besseren, die Vorfahren, annimmt. Ehrfurcht stellt die Tradition her, diese *baut die Brücke über den unerforschten Abgrund* (III, 420), über das, was nicht gewußt werden kann und soll. Es handelt sich also um Beständigkeit, um Bewahren. Zugrunde liegt dieser Haltung ein Vertrauen. Daß nämlich das Gute, Echte durch die Zeit bestätigt wird. Gott, der hier, im Wahlspruch: *nur Gott*, wie sonst kaum je in Grillparzers Werk geradezu genannt wird, äußert sich nicht direkt. Er äußert sich durch die Zeit, durch die Wirklichkeit des Geschehenden. *Es gibt Lagen, wo der Mensch mit Recht die Entscheidung dem Gottesurteil der Zeit und der Begebenheiten überläßt*[31].

Wer auf Gott vertraut, vertraut auf die Zeit, auf das Bewahrte, von der Zeit Bestätigte sowohl wie auf die kommende vergehende Zeit. Das gibt der

[30] *Zieht nicht vor das Gericht die heilgen Bande, / Die unbewußt, zugleich mit der Geburt, / Erweislos weil sie selber der Erweis, / Verknüpfen was das Klügeln feindlich trennt. / Du ehrst den Vater . . .* (III, 419). *Die Ehrfurcht, die nicht auf Erweis sich gründet. / Der Sohn gehorcht, gab sich der Vater kund, / Den Ausspruch heiligt ihm der heilge Mund* (III, 291). *Sind Recht doch und Beweis die beiden Krücken, / An denen alles hinkt was krumm und schief* (III, 279).

[31] *Tagebücher* 1738.

Kaiser als Rechtfertigung seiner eigenen Handlungsweise: er hätte vertraut, er hätte gewartet, daß die Zeit das Nichtige der streitenden Meinungen auflöst, er hätte gezögert zu handeln, *bis frei der Weg, den Gott dem Rechten ebnet* (III, 403). Nichts Neues, Selbstgedachtes zu befördern, sondern nur das zu tun, was die Umstände erfordern, den *Gang der Natur* (III, 406) darin nachzuahmen, das sichert der Herrschaft Dauer.

Die Handlung des dritten Akts zeigt die Weisheit des Kaisers bestritten von der Welt, die sich gegen ihn empört. Zerstörung, Untergang folgt daraus. Der Kaiser ist nicht ohne Schuld daran. Aber nicht, wie die Kritik dieses Stückes immer will, weil er nicht die Energie zum Handeln hätte. Die theoretische Position des Kaisers, die Rechtfertigung seines Zögerns ist unangreifbar. Die Schuld liegt anderswo. *Und das verschweigt man mir?*, sagt der Kaiser, als er von dem Vorrücken seines Bruders erfährt. Er ist angewiesen auf seine Umgebung. Niemand steht ihm bei. Die Karikatur des Höflings, der den Herrscher und die Welt verbindet, ist in der Gestalt des Wolfgang Rumpf auf ein Mindestmaß beschränkt. Im Fragment *Esther* ist die Hofwelt mit grimmigem Hohn in mehreren Gestalten dargestellt. Das Unfruchtbare einer solchen negativen Zeichnung mag ein Grund gewesen sein, daß jenes Drama nicht vollendet wurde. Alle Ansätze reiner Karikatur, die Entwürfe z. B. zur Autobiographie *Fixlmüllners*, sind Fragment geblieben.

Die wirkliche Schuld des Kaisers liegt darin, daß er nicht ein Idealheld ist wie der allegorische Primislaus in *Libussa*. Er ist ein Mensch, das Gemischte des menschlichen Daseins, das Grillparzer in seiner Entwicklung als Dramatiker einsieht und immer deutlicher darzustellen strebt, bestimmt die Gestalt des Kaisers. Im *Treuen Diener seines Herrn* sagt Banchan noch zu dem König: *Sei ganz wie Gott* (II, 242). Der König dort ist der Richter, das Sinnbild, übermenschlich. Aber Kaiser Rudolf ist ja das Selbstbild des Dichters, eine Wirklichkeit, keine Allegorie. Er ist körperlich schwach, wie schon der erste Akt zeigte, sein Können ist der Einsicht nicht gleich. Um sich gegen diese Zeit zu bewahren, müsse er sich vor ihr verbergen, sagt er. Aus dieser Schwäche vernachlässigt er sein Amt. Sein schwerster Fehler ist die Nachgiebigkeit dem Neffen Leopold gegenüber, indem er diesem erlaubt, den Bürgerkrieg zu beginnen. Der Kaiser handelt, weil er gekränkt, in seiner Würde verletzt ist, er weiß, daß eine Versuchung an ihn herantritt, und doch widersteht er ihr nicht. Ebenso wie hier zeigt Grillparzer in anderen Dramen den Ursprung des Handelns, das zur Katastrophe führt, aus dem leichtesten Anstoß seelischer Regungen. In der *Jüdin von Toledo* ist der König völlig bereit, sich von Rahel zu lösen; nur ein kleiner Rest bleibt, der wieder zu stärkstem Leben geweckt wird durch die Eifersucht des Gedankens, daß ein anderer sie heiraten soll, und durch die Unterbrechung der Gewohnheit, ihr Bild um den Hals zu tragen. König Ottokar hat sich schon unterworfen, doch die Kränkung, die seine Frau ihm zufügt, treibt ihn noch einmal zum Kriege und zum Untergang. In allen diesen Fällen

ist die Handlung fast in der Einsicht beruhigt, nur ironisch beruhigt, denn ein geringer Anstoß genügt, die Katastrophe auszulösen. Es scheint mir deutlich, woher dieses Handlungs-Schema kommt, und zugleich, wie es sich von seinem Vorbild unterscheidet. Calderon läßt, in *La Vida es Sueño*, den Prinzen Sigismund, der für einen Tag, aus der Gefangenschaft seines Turms genommen, das Leben eines Fürsten führt und wieder im Turm erwacht, die Scheinhaftigkeit, die Traumhaftigkeit alles Gelebten einsehen. Als die Meuterer ihn befreien, weigert er sich zu folgen, und handelt schließlich doch, aber so als handelte er nicht, im vollen Bewußtsein der Nichtigkeit dessen, was er tut. Dies ist das Ideal des Barock: die Einsicht durchdringt das Leben, sie beendet es. Der moderne Mensch aber muß selbst erleben. Grillparzers Helden verlassen die Einsicht und handeln, nicht mit dem Bewußtsein der Nichtigkeit des Handelns, sondern weil sie dieses noch nicht ausgelebt haben. Die Übermacht des Lebenstriebes drängt sie, dieser verdunkelt die Einsicht, erst wenn er bis zur Wurzel ausgelebt ist, dann ist völlige Klarheit möglich. Das wird an Ottokar gezeigt, der in der endgültigen Niederlage zur Einsicht gelangt, oder an Rustan (im *Traum ein Leben*), dem wenigstens das Traum-Erleben alle Lebenstriebe ausbrennen muß, bevor er der Weisheit zugänglich ist. Diese Macht des Lebens, scheint mir, ist es, was im *Bruderzwist* den Kaiser Rudolf treibt, dem Neffen die verhängnisvolle Vollmacht zum Handeln zu geben.

Daß das Handeln des Kaisers, das Eingreifen Leopolds, direkt zum Untergang führt, zeigt das Ende des dritten Akts. Herzog Julius, der ideale Zuschauer, der im Stück eine Rolle nur als Mitfühlender, aber nicht als Mitlebender, gleichsam eine Stimme, die von außen kommt, darstellt, kommentiert: *Die Hülle liegt am Boden* (III, 429). Der Sinn des Geschehenden ist jetzt offensichtlich. Hüllen und Vorhänge werden immer wieder in Grillparzers Stücken geöffnet, das Wahre wird entschleiert. Der nächste Akt zeigt es ohne Übergang: der Bürgerkrieg ist da mit seinen Schrecken, der Tat Cäsars, der Verunglimpfung des Kaisers. In der Unterlassung unnötiger Darstellung zeigt sich Grillparzers Meisterschaft in den späten Dramen. Die Stimmung am Ende des dritten Akts ist vollkommen vorbereitet: der Bürgerkrieg ist unvermeidlich. Wir brauchen die Stufen nicht zu sehen, die dazu führen, wir sind bereit, uns sofort im Geschehen wiederzufinden. In der *Jüdin von Toledo* ist es ähnlich: am Ende des zweiten Akts sehen wir den König von der Jüdin verwirrt, zugleich kommt ihm das Schloß Retiro in den Sinn, wo sein Ahnherr mit einer Maurin lebte — im nächsten Akt ist Rahel seine Geliebte in diesem Schloß. Wenn Grillparzer von Shakespeare spricht, erwähnt er mehrmals, daß Shakespeare mit zu rapider Zeichnung darstellte. Er meint, daß Shakespeare die Stufen der psychologischen Entwicklung durcheilt, dadurch zwar die Wahrheit, aber ein *précis*, ein *abrégé* des natürlichen Verlaufs gäbe[32]. Grillparzer selbst geht den langsamsten Gang,

[32] V, 382, 402; *Tagebücher* 1569; auch 4107, 3571, 1378. Shakespeare kann sich das erlauben, aber *nur dem Gang des Genies folgt das Gefühl der Notwendigkeit auf dem Fuße nach; wir andern*

der Entwicklung der geringsten Regungen folgend — zum Beispiel im Erwachen der Liebe —, solange es sich um psychologische Vorgänge handelt. Aber in den Ereignissen rafft er die unnötige Zeit auf, läßt alles weg, was erklärt. Er drängt voran, fast atemlos. So in diesem vierten Akt. Es ist das zentrale Lebensgefühl Grillparzers, sich als Objekt eines Drängenden, besinnungslos Hetzenden zu erleben. In der *Ahnfrau* brach dieses Gefühl zum erstenmal aus: ein unerklärtes unaufhaltsames Drängen, das als Angst empfunden wird, hetzt die Gestalten, die, das ist die tiefe Ironie des Stückes, völlig blind diesem Drängen übergeben sind. Sich gegen dieses Unaufhaltsame zu wehren, ist eine Lebensnotwendigkeit für Grillparzer. Das Zögern, als Bewahren, Ungeschehen-Machen, ist eine instinkthafte Haltung für ihn. Kaiser Rudolf vergleicht sich dem Kronrad der Uhr. Wo das innere Schwergewicht fehlt, die innere Zeit sozusagen, in der *Ahnfrau*, dem *Traum ein Leben*, geht das Geschehen, die äußere Zeit, in reißendem, atemlosem Ablauf vor sich. Das, was hinreißt, sind die Lebensmächte; ihre Zeichnung gibt der Dichtung Grillparzers das Sensationelle, Grelle, das er selbst eingesteht[33]. Die Kräfte der Besinnung zögern. Sie geben der Person Selbstbegrenzung, Selbstbewahrung, für Grillparzer die Vorbedingung einer glücklichen Gestaltung der Persönlichkeit[34]. Dem Staate gewähren sie Ordnung.

Die Existenz des Staates ist also in der Analogie der Gestaltung der Persönlichkeit erlebt. Es ist der Gang der Entwicklung Grillparzers, daß ihm nicht das Schicksal des Einzelnen, sondern das Gemeinwohl, das Leben des Einzelnen nur im Spiegel des Ganzen, immer mehr am Herzen liegt. Daraus ergibt sich mit Notwendigkeit, daß der Einzelne in seiner Stellung zum Ganzen bewertet, beurteilt wird. Grillparzer vertraut nicht, wie Goethes Faust, dem Streben und der Liebe. Sein Lebensgefühl ruft immer nach Urteil. Die Strebungen seiner Helden sind nicht von dem Gefühl ihrer eigenen Beseligung getragen, sie wollen immer beurteilt, verurteilt oder gerechtfertigt, werden. Selbstverurteilung liegt dem ersten Charakter Grillparzers, dem Räuber Jaromir, zugrunde. Der Wunsch nach dem Richter, der Wunsch nach Recht, Gerechtigkeit durchdringt Grillparzers Welt. Dies, sagt Herzog Julius im *Bruderzwist*, böte die Sicherheit des Fortbestands der Ordnung, daß sogar der Verbrecher, um selbst eine Ausnahme zu bleiben, den Richter wünscht (III, 442)[35]. Hier ist eine Überzeugung zur Kasuistik geworden. Zugrunde liegt die eigene, nicht erklärbare moralische

müssen Wahrscheinlichkeit und Folgerichtigkeit fest im Auge behalten und werden nur überzeugen, wo wir uns rechtfertigen können (V, 403). Darum sieht Grillparzer die Gefahr, ja das Verderbliche der Nachahmung Shakespeares für die neue deutsche Literatur: *Tagebücher* 1674, 1305, 1407, und zieht die *allmähliche stufenweise Entwicklung* vor, weil diese *dem Psychologischen* besser entspricht: *Tagebücher* 3253, auch 3263, und *Briefe* I, 99; er spricht sogar von einer *Kategorie der Allmählichkeit*, *Tagebücher* 4136.

[33] Z.B. *Tagebücher* 1623.

[34] II, 266: *Kennst du das Glück des stillen Selbstbesitzes? Tagebücher* 1083: *worin eigentlich das Glück besteht: in Selbstbegrenzung und Seelenfrieden.* Dazu: II, 452; IV, 88, 102; *Tagebücher* 613; *Gedichte* 123.

[35] Ebenso: *Tagebücher* 3470.

Anlage des Dichters. Verantwortlich zu sein, sich selbst zuerst zur Verantwortung zu ziehen, das ist Grillparzers Lebensgefühl, das ihn dazu führt, den Einzelnen immer mehr in seinem Verhältnis zum Ganzen, als förderliches oder zu verwerfendes Teil, einzuschätzen. Denn die Frage des Verantwortlichen stellt sich: wer ist der Richter, wem bin ich verantwortlich? Die Entwicklung dieser Frage ist eins der Themen der Dichtung Grillparzers und wird in anderem Zusammenhang ausgeführt. Hier soll nur gezeigt werden, wie Grillparzer das eigene Erlebnis erweitert und in einen weltgültigen Rahmen stellt, das heißt zur großen verantwortlichen Kunst macht. Der Räuber Jaromir ist in völliger moralischer Verwirrung, vom Begehren des Lebens getrieben, und doch zugleich, vom eigenen unbestimmten Gewissen beunruhigt, voll Schuldgefühl nach einem Richter rufend. Don Cäsar sehen wir in genau der gleichen Lage: was ihn antreibt, sind die Mächte der Zeit, die entfesselten Begehrungen. Aber zugleich ist er im Zusammenhang dessen gezeigt, was ihn richtet. Er ist verderblich für die anderen, für das Ganze. Die Basis des Urteils ist gefunden. Das Gemeinwohl ist der Richter. Wie sich dieses ausspricht, ist der Tragweite der Handlung des Einzelnen entsprechend verschieden. Die moralische Verwirrung Don Cäsars, die nur durch die einzelne Tat schädigt, die überschaubar ist, kann durch die Autorität des Staates verurteilt und gerächt werden, vom Kaiser, der als Arzt, das Bild wird mehrmals wiederholt, für das Ganze verantwortlich ist.

Doch was das Gemeinwohl als Ganzes betrifft, das Tun des Fürsten selbst, welche Instanz richtet da? Der fünfte Akt des *Bruderzwist* gibt die Einsicht, zu der Grillparzer schließlich gelangte. Der Akt ist darum das Wichtigste am ganzen Stück, aber die künstlerische Gestaltung ist schwierig und vielleicht nicht ganz gelungen. Die Diskussion politischer Möglichkeiten zwischen Ferdinand und Klesel gibt der besonderen Lage der dargestellten Zeit einen zu weiten Raum und läßt den Leser unbeteiligt. Wie schon im zweiten Aufzug in der Verhandlungsszene zwischen den Erzherzögen reißt die Leidenschaft, eine politische Lage völlig zu durchschauen, den Dichter mit. Nur Racine unter den neueren Dichtern hat politische Situationen mit gleicher Schärfe erkannt; aber in seinen Dramen leuchten solche Erkenntnisse nur auf, denn etwas anderes schiebt sie zur Seite, das ihm unendlich wertvoller ist: die Liebe. Aber für Grillparzer sind die politischen Bezüge das Wichtigste. Sie geben das letzte Urteil, und zwar in der Dimension, in der sie hier gezeigt werden, in der Dimension der Zukunft, der Zeit. Was die Gestalten getan haben, was Rudolf und seine Widersacher wert sind, dieses Urteil überläßt Grillparzer nicht dem ungefähren Eindruck, dem Gewissen oder Gefühl des Lesers. Die Beruhigung des Dramas findet Grillparzer nur in der dargestellten Einsicht, im dargestellten Urteil. Er selbst, der Dichter, gibt dieses Urteil ab, es ist das Ziel seines Weges. Hier ist es die weitertreibende Zeit, die Auflösung, die kommt, Wallenstein, der Dreißigjährige Krieg, die Rudolf rechtfertigen und das Tun seiner Feinde verurteilen. Das Weiterwirken ihrer politischen Betätigung gibt das Urteil über sie. Das Stück endet, mit dem

Auftreten Wallensteins, in einer Prophetie, ähnlich wie *Libussa* mit einer Weissagung endet. Die Vorhersage, die kommende Zeit, ist das Urteil. Gundolf[36] ärgert sich über das Auftreten Wallensteins und die Ankündigung des Dreißigjährigen Krieges. Von seinem abstrakten Standpunkt aus verkennt er die Rolle eines vaterländischen Stückes. Etwas allgemein Bekanntes wird verwendet, um eine Erregung, eine Vorstellung hervorzurufen. Grillparzer liebt es, Goethes Ausspruch über Euripides anzuführen: *wie eine Stückkugel auf einer Quecksilbersee* schwimme er *sicher in der Masse der nationalen Legenden und historischen Anspielungen*[37]. Ähnlich verwendet Grillparzer das, was ihm das Bewußtsein des Publikums natürlich bietet, als Anknüpfung; sein Drama ist in dieses Bewußtsein gebettet, es will nicht als absolutes Kunstwerk sich isolieren. In diesem Sinne huldigt er dem regierenden Kaiserhaus in dem Drama, das politisch Bestehende anerkennend. Und ähnlich ist gewiß im Auftreten Wallensteins eine Anspielung auf Schiller enthalten, dessen Stück, wie wir sahen, in vielem dem *Bruderzwist* zur Folie dient. Hier ist gleichsam eine Huldigung, als wäre dieses Drama ein Vorspiel zu *Wallenstein*, der, *wäre er in fünf Akte zusammengedrängt, ich wüßte ihm nichts an die Seite zu setzen*[38].

Die Zeit richtet noch in einer anderen Weise. Nicht nur als Folge dessen, was heute getan ist. Sondern in ihrer Funktion als Zeitlosigkeit. Dieselbe Situation kehrt wieder, an der gleichen Situation werden die Gestalten gemessen. Der Kaiser ist ewig. Der einzelne Kaiser erfüllt seine Aufgabe verschieden. Aufsteigend, einer nach dem anderen, werden der schwache Mathias, hinter ihm schon Ferdinand in seiner fanatischen Beschränktheit gezeigt und geben das Urteil über Rudolf. Zugleich erkennt der, der in die Mitte, in die Verantwortung tritt, sich selbst; seine eigene Einsicht richtet ihn. Was vorher ihm nicht durchsichtig war, sein eigenes Handeln, wird ihm durchsichtig. Mit der Verantwortung tritt er in die Wahrheit, in die Desillusion. So endet das Stück: mit der Einsicht des Mathias. Aber mit der Einsicht dessen, der in der Mitte steht, ist die Täuschung des Blicks, der von außen sieht, untrennbar verbunden. Während Mathias seine Schuld bekennt, jubelt ihm die Menge zu. Schein und Sein sind untrennbar vermischt. Die Mischung der Welt, das Durchscheinen der Wahrheit durch die Täuschung, versucht Grillparzer immer wieder darzustellen. Wie einer, der träumt und nur kurz dazwischen erwacht, geht die Handlung von *Der Traum ein Leben*. Hier im *Bruderzwist* ist die Mischung durch die Gleichzeitigkeit der Einsicht und der Täuschung dargestellt. Als Aussage ist des Dichters Erkenntnis

[36] Franz Grillparzer, in Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts, Frankfurt 1931, 9—93.

[37] *Tagebücher* 2187 und 3521. Auch 3565, 3886; das gleiche über Pindar: 3345. Auf Euripides als Vorbild einer ins nationale Bewußtsein verflochtenen Dichtung weist Grillparzer in seinen literarischen Studien hin: *Prosa* III, Nr. 245, 252.

[38] *Prosa* I, 138. Grillparzers Ansicht in dieser Sache berichtet v. Wartenegg (Gespräche IV, 197, Schriften des Literarischen Vereins in Wien 12, 1910): *Sie haben es auch so eingerichtet*, sagte er weiter, *daß es ein Vorzug ist, daß man das Ende der Maria Stuart aus Schiller schon kennt. Man kann das wohl so annehmen, und es war seit den ältesten Zeiten so. Äschylos schrieb seinen Agamemnon, weil er voraussetzte, daß man in der Klytämnestra schon das Ende der Heldin kennt.*

von der gemischten Welt dem Kaiser Rudolf in den Mund gelegt: der *bunten* Welt ist *ein Maß des Törichten notwendig beigemischt* (III, 451). Darum ist es nicht möglich, irgendetwas in dieser Welt rein durchzuführen. In früheren Stücken ließ der Dichter Aufgaben stellen, deren reinliche Lösung durch den Verlauf des Stückes, durch den Gang der Welt, als unmöglich erwiesen wird. *Ein treuer Diener* endet mit den Worten Bancbans: er hätte seine Aufgabe, die Ruhe des Reichs zu bewahren, gelöst, *gut und schlimm, wie's eben möglich war* (II, 241). In *Weh dem, der lügt* wird die absolute Forderung aufgestellt, wahr zu sein, und das Lustspiel zeigt, daß nur einer wahr ist, Gott, auf der Welt aber geht es bunt zu. Nebeneinander liegen Fluch und Segen. Kaiser Rudolf nimmt seinen Fluch auf die Stadt Prag zurück und segnet dafür. Er tut es wie die Schwester der ermordeten Rahel am Ende der *Jüdin von Toledo*: sie flucht den Mördern und nimmt den Fluch zurück, da sie selbst nicht ohne Schuld sei. Die Christen, denen sie flucht, der König und die Großen, hatten vorher von sich selbst bekannt: wir sind alle schuldig (III, 226). Jeder ist verantwortlich für das, was geschieht, und keiner hat das Recht, den anderen die Verantwortung zuzuschieben. Sich selbst anklagen, sich selbst zur Rechenschaft ziehen, ist Grillparzers Lehre. *Ich will allein das Weh für alle tragen* (III, 454), sagt Kaiser Rudolf, als er den Fluch zurücknimmt. Es ist das Problem der Freiheit des Handelns, wie Grillparzer es sieht: *Jener denkbar höchste Grundsatz: sich selbst nichts verzeihen und den andern alles.* Es handelt sich also nicht um eine „existentielle Schuld“ (von Wiese), die in diesen Bekenntnissen ausgesprochen wird. Vielmehr ist es die Mischung der Welt, in der es nicht reinlich zugeht, in der Sein und Schein vermengt sind, die jeden, der hier beteiligt ist, zum Schuldigen macht. Das reine Wollen, das spricht Grillparzer mehrfach aus, ist einem anderen Urteil unterworfen. *Ich hoffe ihn einst wiederzufinden, wo wir nach unseren Absichten gerichtet werden und nicht nach unseren Werken,* sagt der arme Spielmann von seinem Vater (IV, 301). Im *Treuen Diener* heißt es: *Sei ganz wie Gott, o König! Straf den Willen, / Und nicht die Tat, den launischen Erfolg* (II, 242). Und hier im *Bruderzwist* wird am Anfang programmatisch erklärt: *Wir richten ob der Tat, den Willen Gott* (III, 348). Ungemischte Wahrheit ist nur außerhalb der Welt, in den Sternen. Der Mensch nimmt teil an Licht und Dunkel, an klarer Einsicht und an Verschuldung des Lebens, die ihn reift. Die Unerläßlichkeit des Lebens, der Verstrickung in das Leben ist immer wieder Grillparzers Thema. In der *Jüdin von Toledo* ist dieses Thema als einzelnes Beispiel ausgeführt. Hier im *Bruderzwist*, wo nicht die Lebensgestaltung des Einzelnen zur Aufgabe steht, sondern ein Bild der gesamten Welt gegeben wird, hat der Dichter im Nebeneinander von Täuschung und Einsicht, in der schuldigen und doch zugleich entschuldigten Beteiligung aller seine Erkenntnis von der Mischung der Welt dargestellt.

Eine Gestalt des Stückes ist der Beurteilung enthoben. Herzog Julius von Braunschweig ist nicht verwickelt in die Vorgänge dieser Welt. Er ist der Ver-

traute des Kaisers, der erträumte Freund des Dichters sozusagen. Aber er dient nicht, wie Barbara im *Armen Spielmann*, um ein letztes Urteil über den Kaiser abzugeben. Die weitere Entwicklung der Ereignisse und die Erkenntnis der Beteiligten geben dieses Urteil genügend. Wenn Herzog Julius zum letzten Mal auftritt — indem er die Reichskleinodien bringt, in einem Anschwellen zum Ende, das Grillparzer liebt, seine Stücke enden in Stille oder in der Bestätigung der Macht und im Zuruf der Menge, dieses endet mit beiden zugleich —, will Ferdinand über Kaiser Rudolf urteilen. Doch Herzog Julius geht nicht darauf ein. Was hat das Urteil eines Einzelnen zu bedeuten, die Zeit spricht selbst das Urteil über einen, der nicht als Einzelperson gelebt hat, sondern der der Welt verantwortlich war. Vielmehr spricht Herzog Julius seine Ansicht über das Handeln an sich in einer solchen Zeit aus. Es wird also noch einmal das leitende Thema des Handelns aufgenommen. Im Grunde geht es dem Dichter nicht um einen Charakter und seine Bewährung oder Fragwürdigkeit. Er will Charaktere zeigen, die Wirklichkeit sind. Diese Charaktere findet er im eigenen Selbst, oder er nimmt sie wie geschnitzte Gestalten aus der Beobachtung oder der Geschichte. Die Charaktere als endliche, plastische Wirklichkeit zu geben, dazu ermutigte ihn Lope de Vega. Aber es genügt ihm nicht, wie Lope, Geschehendes, die *Süße* des Lebens zu schaffen. Seine Charaktere dienen dazu, an ihnen, an ihrer Wirklichkeit, die Einsicht in ein Allgemeineres zu gewinnen. Diese Einsicht wird aber nicht, wie bei Shakespeare, durch Übersteigerung des Charakters erreicht. Der Charakter des Einzelnen wird nicht zu seinem Schicksal gemacht. Vielmehr sind die Charaktere Grillparzers genau im Maß, sie sind gleichsam starr, die Deutung der verschiedenen Charaktere der Dramen führt den Betrachter zu keiner Einsicht in die innerste Absicht und das Lebensgefühl des Dichters. Was Grillparzer im letzten Grunde tun will in seinen Dramen, liegt nicht innerhalb der Charaktere. Diese dienen, die Erscheinungen der Welt, das Fluidum, in dem der Mensch lebt, die Schichten der menschlichen Atmosphäre gleichsam, zu durchforschen. Die Bezüge des Zwischenmenschlichen oder die allgemeinen Gesetze menschlichen Verhaltens mit Hilfe der Charaktere aufleuchten zu lassen, das ist das innerste Ziel der Dramatik Grillparzers. Die wichtigsten Themen, die ihn dabei leiten und deren Entwicklung im Werk des Dichters gezeigt werden kann, sind das Thema von Sein und Schein, das Thema des Gerichts und das Problem der Zeit.

Hamlet und das Jenseits.

Von

Gustav F. Hartlaub (Heidelberg).

I.

Untersuchungen über das Jenseits im *Hamlet*, über die Rolle, welche das Über- oder Außersinnliche in dieser Tragödie spielt, sind oft angestellt worden — wenigstens implicite. Wer sich mit dem Aberglauben oder Volksglauben, wie man in solchem Zusammenhang lieber sagt, mit Animismus, Dämonologie, mit allen Kundgebungen dessen, was als übernatürlich, dunkel und okkult erscheint, in Shakespeares Werk befaßt, muß auch den *Hamlet* heranziehen: diese Fundgrube uralter, sei es heidnischer sei es christianisierter Vorstellungen, welche hier durch die Gestaltungskraft des Dichters eine fast beängstigende Gegenwärtigkeit gewonnen haben.

Die mehr volkskundliche Fragestellung, für die das Auftreten und die Aussagen des Gespenstes auf der Schloßterrasse, die Meinungen und das Verhalten aller Beteiligten — eines Bernardo, Marcellus, Horatio und Hamlet — gleichen Zeugniswert haben würden, soll uns indessen nicht beschäftigen. Wir widmen uns nur der Person Hamlets, soweit sein Verhältnis zu Erfahrungen der angedeuteten Art in Betracht kommt: sein Fürwahrhalten, sein prüfendes Nachdenken, auch seine Zweifel. Wir möchten aufzeigen, daß Hamlet nicht nur infolge einer besonderen, einmaligen Konstellation mit dem Jenseits — oder was ihm dafür gelten muß — in Verbindung kommt, sondern daß er für solche transzendierenden Erlebnisse innerlich eigentümlich disponiert und abgestimmt ist. Sein Freund Horatio und die beiden anderen wachthabenden Offiziere auf der Terrasse haben den Geist freilich vor ihm wahrgenommen; ohne sie würde Prinz Hamlet womöglich gar nicht erfahren haben, daß an jenem düsteren Ort ein Gespenst umgeht. Ihre Einbildungskraft und ihre Denkgewohnheit sind aber, über die allgemeine abergläubische Zeitstimmung hinaus, solchen übersinnlichen Dingen durchaus nicht besonders zugeneigt. Jetzt, da sie zu ihnen durch den Augenschein hingezwungen werden, bringen sie nur jene landläufigen Vorstellungen auf, in denen sich kirchlich Gebilligtes mit heidnischen Erinnerungen mischt. Horatio, der Gebildete, geistig Beweglichste unter den drei Edelleuten, fragt so das Gespenst, ob es irgendeine gute Tat verlange, ob es dem Lande eine warnende Voraussage geben wolle, endlich ob es etwa von vergrabenen Schätzen nicht loskomme. Auch fällt ihm beim Krähen des Hahnes ein, daß es schweifende und irre Geister in ihr Revier zurücktreiben soll. Bei Hamlet handelt es sich um ein Mehr, um ein Anderes. Die Worte, mit denen er den Geist, als er ihn zum ersten Male zu Gesicht bekommt, anredet, muten wie die eines Menschen an, dessen Unterbewußtsein (wie wir heute sagen würden) bereits auf eine der-

artige Manifestation gefaßt war. Zweifel, ob hier ein ehrlicher Geist erschienen ist oder ein Kobold, räumt er (in dieser ersten Begegnung) bald hinweg, um aus einem tieferen Wissen heraus seinen Vater anzuerkennen und diesen, mit aller gehörigen Würde, dringlich zu befragen, was seine Erscheinung zu bedeuten hat. Wenn er dann klagt,

Daß wir Narren der Natur
So furchtbarlich uns quälen mit Gedanken,
Die unsere Seele nicht erreichen kann (beyond the reaches of our soul),

so deutet sich in diesem verzweifelten Ausbruch, über die Frage nach dem direkten Anlaß hinaus, doch auch ein grundsätzliches Wissenwollen an. Hamlet ist nicht nur wegen der bösen Ahnungen, die er verständlicherweise seit dem verdächtigen Tode des Vaters und der überstürzten Heirat der Mutter hegen kann, auf eine derartige Kundgebung vorbereitet. Man gewinnt den Eindruck, daß er sich als Sucher und Grübler wohl auch schon vorher und gleichsam von Natur mit solchen Grenzproblemen abgegeben hat, zu denen man von jeher auch den sogenannten Spuk und was damit zusammenhängt zu rechnen pflegt.

Hamlets allgemeine Teilnahme an dem, was die deutschen Romantiker später die *Nachtseiten der Natur* nennen sollten, wird uns indessen noch eindeutiger bezeugt. Als Horatio die wiederholte Schwurmahnung des Geistes unter der Erde *erstaunlich fremd* findet, fällt ihm der Freund leidenschaftlich ins Wort:

So heiß als einen Fremden es willkommen!

Gerade also in ihrer Fremdartigkeit, Unerklärlichkeit soll die Erscheinung sympathisch hingenommen, nicht sogleich durch Zweifel hinweggescheucht werden. Daß wir die Mahnung so verstehen müssen, zeigt die unmittelbar folgende Begründung:

There are more things in heaven and earth, Horatio,
Than are dreamt of in our philosophy

(überliefert ist auch *your*, doch ist *unser* sinngemäßer, denn Hamlet nimmt nach seiner allgemeinen Bildung selber an dieser *Schulweisheit* teil, wie Schlegel genial verdeutscht hat).

Ob sich Hamlet damit von weitem auch an Cicero, *De divinatione* I, 30, erinnert, welcher über *hos minutos philosophos* schilt, deren Nüchternheit weit von dem geistes- und geistergläubigen Plato überragt werde, scheint unwesentlich. Entscheidend ist die Formulierung, die jenen Ausspruch zum geflügelten Wort erhoben hat, zu einer geprägten Wahrheit, auf welche wir uns immer wieder berufen, wenn wir etwas erleben, was mit dem Wunderbaren und Zauberhaften, mit dem Bereich des Okkulten oder Paranormalen (wie man heute lieber sagt) ganz allgemein zusammenzuhängen scheint — keineswegs nur mit angeblichen Geistererscheinungen.

Mit der okkulten Erfahrung — was auch immer an Wirklichkeit und Trug, an Echtem und Falschem unter diesem Sammelbegriff zusammenkommen mochte —, mit einer diese Phänomenik berücksichtigenden Philosophie haben sich in den Jahrhunderten der Renaissance und des Humanismus, zugleich des Beginns der Naturwissenschaften, Naturdenker und Theosophen wie Ficino, Pico, Reuchlin, Agrippa von Nettesheim, Paracelsus, Cardan beschäftigt. Zu Shakespeares Zeiten machte ein John Dee am Hofe der Königin von sich reden, auf dem Kontinent die Campanella, van Helmont, Fludd und andere Vorläufer der sogenannten Rosenkreuzer, deren fama der genialische Johann Valentin Andreae in seinen Sturm- und Drangjahren aufbringen sollte. Später fand Jakob Böhme großen Anhang, gerade auch in England. Indem Shakespeare dem Hamlet jenen Ausspruch — und andere, die in gleiche Richtung weisen — in den Mund legte, schlug er eine leichte Brücke zu solchen in unserem Sinne noch mehr oder weniger vorwissenschaftlichen Faustnaturen an der Wende zur Neuzeit. Nicht daß Hamlet selber als ein Lehrer, ein Schriftsteller von Fach und Beruf erscheinen soll! Er ist Prinz, hochadeliger Hofmann, ein Ritter, dem unter Umständen sogar, wie er vor dem Zweikampf mit Laertes bekennt, seine höhere Bildung — schon das Schreibenkönnen — als unstandesgemäß etwas peinlich ist. Hamlet kann in seiner Stellung, bei seiner Ausbildung nur Dilettant, nur Liebhaber der „freien Künste" bleiben; im vorteilhaften, vielleicht aber auch im einschränkenden Verstande. Dazu gehört eine bewegliche Vielseitigkeit der Interessen, welche zu der Beschäftigung mit den Natur- und Seelengeheimnissen sogar die Theaterleidenschaft gesellt. Was nun jene Geheimnisse betrifft, so ist darin für Hamlet, wie wir feststellen müssen, auch der kirchlich-dogmatische Bereich mit einbeschlossen. Die Lehre vom Fegefeuer insbesondere — schon im vorchristlichen Glauben nachweisbar —, von den „armen Seelen" darin, grenzt als solche an gewisse Spukphänomene des Okkultismus, denn die Rede des alten Hamlet, er sei verdammt, auf eine Zeitlang nachts zu wandern und (nur) tags zu fasten in der Glut, bis die Verbrechen seiner Zeitlichkeit hinweggeläutert sein würden, entspricht Vorstellungen, die kirchlicherseits mindestens geduldet worden sind. Was naturwissenschaftliche Skepsis Aberglauben nennt, geht hier in jenen Bereich über, den die Kirche noch in späteren Jahrhunderten für sich ausklammerte und den die Wissenschaft meist nur vorsichtig kritisierte.

Shakespeare hat Hamlets Aufgeschlossenheit für den unaufgeklärten, wenn nicht unaufklärbaren Aspekt des Menschen und der Natur aber nicht nur durch dessen Aussprüche angezeigt. Er hat sie auch in seiner Natur, in der Zeichnung seines Charakters begründet: genauer dessen, was wir heute seine Konstitution nennen würden und was damals in der Lehre von den Temperamenten beschlossen war. Es ist längst nachgewiesen, daß der Dichter seinen nordischen Prinzen als Melancholiker im Sinne der damals noch nachlebenden Menschenkunde, Astrologie und Medizin hat kennzeichnen wollen. Die Melancholie bildet nach dieser Lehre eine von den vier Komplexionen (Säftemischungen), von denen

Aristoteles, Cicero und die antiken Ärzte gehandelt haben. Das arabische und christliche Mittelalter hatte die Abhängigkeit der Temperamente von den Planeten, insbesondere der Melancholie von Saturn, hinzugefügt; die Humanisten endlich hatten, unter Berufung auf Aristoteles, von der niederen, vielverbreiteten eine höhere Melancholie unterschieden, wie sie Saturn seinen auserwählten Kindern schenkt: die Schwermut genialer Naturen, denen man eine besondere Läuterungsfähigkeit zuschrieb. Freilich hat der Dichter Hamlets Wesensbeschaffenheit auch Züge eines anderen Temperaments beigemischt, des cholerisch-martialischen nämlich, welches sich aber nur im Affekt gegen seine gehemmte Grundnatur durchzusetzen vermag — so als verhängnisvolle Überstürzung im Falle des Polonius, den Hamlet ersticht, weil er ihn für *einen höheren* hält. Doch gehört dieser Einschlag, welcher Hamlet charakterologisch zu dem macht, was wir heute einen Mischtypus nennen würden, nicht in das Blickfeld unserer Betrachtung.

Melancholiker kommen bekanntlich bei Shakespeare noch mehrfach vor, ein jeder mit seiner besonderen Beimischung. Man wird an den „melancholischen Jacques" in *Wie es Euch gefällt* denken, an Antonio im *Kaufmann von Venedig*, an den menschenhasserischen Timon von Athen, auch an Richard II. Mit ihnen hat Hamlet gemeinsam, was wir heute das Depressive nennen würden, jene *üble Gemütslage*, die er in einem Anfall von Offenherzigkeit den Rosenkranz und Güldenstern gegenüber zugibt. Die Erde, so sagt er da, sei ihm bei all ihrer Trefflichkeit zu einem kahlen Vorgebirge geworden, die Luft, dieses majestätische Dach mit goldenem Feuer, zum Pesthauch. Es handelt sich wohl um eine typische und symptomatische Erfahrung in der depressiven Phase: um den Verlust des erwärmenden Kontakts mit unserer Umwelt, um eine krankhafte Entfremdung der Dinge, eine große Leere und Öde. Diese Kontaktlosigkeit kann auch in Haß umschlagen. Dagegen tritt eine andere, mehr positive Eigenschaft des Melancholikers, wie man ihn jedenfalls damals verstand, nur bei Hamlet entschieden hervor: das Ahnungsvermögen, jene divinatorische Gabe, von welcher gleichfalls ein Cicero spricht, wenn er — im Anschluß an Aristoteles — dem Melancholiker *aliquid praesagium atque divinum* zuschreibt. Diese Charakteristik seines Helden konnte Shakespeare bereits in einer seiner Hauptquellen vorfinden, in der englischen Bearbeitung der *Histoire tragique* des Belleforest. Wörtlich heißt es da nämlich, daß *dieser Prinz wegen seiner übergroßen Melancholie die Gabe empfangen hatte, das zu erkennen, was nie jemand außer ihm kundgetan hatte; wie ja die Philosophen, über verschiedene schwierige Themen redend, die Kraft der Ahnungen den Saturniern von Temperament zuschreiben, welche oft von Dingen künden, von welchen sie* [nachträglich], *wenn die* [seherische] *Kraft nachgelassen hat, kaum noch verstehen können, daß sie ihre Verkünder gewesen sind.* Kein Zweifel, daß Shakespeare diese Kennzeichnung, mit der großen menschenkundlichen Überlieferung, welche hinter ihr steht, übernommen und verwertet hat. Merkwürdig bleibt nur, daß er Hamlet nicht auch körperlich entsprechend

charakterisierte. Seine Atemlosigkeit und sein Schweiß beim Zweikampf haben moderne Beurteiler an einen „Pykniker" im Sinne der bekannten Typenlehre von Kretschmer denken lassen, während damals allgemein die hagere Leiblichkeit als saturnisch und melancholisch galt. Heute ist es freilich umgekehrt: die pyknische Konstitution wird gerade dem depressiven (genauer manisch-depressiven, zirkulären) Typus zugeordnet. Statt der überkühnen Annahme, der Dichter habe diese Erkenntnis gewissermaßen vorweggenommen, wird man erwägen müssen, ob Schweiß und schwerer Atem nicht unter Umständen doch auch mit einem „leptosomen" Körperbau vereinbar sind.

Zurück zu den divinatorischen Gaben des Melancholikers. Hamlet spielt bei Shakespeare selber mehrfach darauf an. Wenn er, nachdem ihm der Geist das Geschehen offenbart hat, ausruft *Oh my prophetic soul*, so mag man freilich darin nichts finden wollen, weil er im Falle seines Vaters auch ohne besonderes Ahnungsvermögen Grund zum Verdacht haben konnte. Anders schon, wenn es in Horatios Gegenwart über ihn kommt: *Mein Vater, mich dünkt, ich sehe meinen Vater*, und wenn er dann bedeutsam hinzufügt: *In meines Geistes Augen.* Noch einmal schaut er so den alten Hamlet während der Auseinandersetzung mit der Mutter, diesmal allein, sodaß die Königin, der die Erscheinung unsichtbar bleibt, ihn für *verrückt* halten muß. Vor dem Zweikampf mit Laertes endlich hat der Prinz, obschon er als Fechter gut in Form zu sein glaubt und keineswegs Furcht zeigt, *eine Art von schlimmer Ahnung, die vielleicht ein Weib ängstigen könnte* — wie er selbst sagt. Mit einem weisen Aperçu über die Vorsehung und die Notwendigkeit, stets in Bereitschaft zu sein, sucht er diesem Vorgefühl zu trotzen, so „übel ihm auch ums Herz ist". Kein Zweifel, daß uns Shakespeare, indem er seinem Helden solche Bemerkungen in den Mund legt, bedeuten will, daß dieser noch in seiner Weise teil hat an jener *prophetischen Seele der alten Welt, die von den Dingen träumt, die kommen sollen* — wovon der Dichter in seinem dritten Sonnet spricht.

Zwar setzt die saturnische Phantasie ihren Träger auch Täuschungen aus. Hamlet selbst weiß, daß das angebliche „zweite Gesicht" oft auch irreführt. Nachdem er, wie wir gesehen haben, bei der ersten Begegnung mit dem Geiste den Verdacht, es könne sich um ein Trugbild handeln, rasch von sich gewiesen hat, entsinnt er sich später doch wieder, daß ein melancholisches Gemüt den Einflüsterungen des Teufels offensteht, daß er also bei seiner *Schwäche und Melancholie*, über die der Böse sehr mächtig ist, so lange vorsichtig bleiben muß, bis zu der Rede des Geistes noch andere Zeugnisse und Proben — das Schauspiel nämlich und sein Eindruck auf den König — hinzukommen.

II.

Die moderne Religionsgeschichte und Religionspsychologie bestätigt uns, was die Alten auf ihre Weise von der höheren Melancholie, der edleren Saturnkind-

schaft wissen wollten. Vermögen, wie sie bei Hamlet angedeutet sind, brauchen keineswegs immer an im übrigen unterwertige Naturen geknüpft zu sein — wie etwa im Falle von Besessenen, von Hysterikerinnen, „Zigeunerinnen", auch bei vielen sogenannten Medien. Solche Gaben gehören vielmehr auch zu dem Charisma großer Heiliger, bis zu einem gewissen Grade auch solcher Philosophen, die als „Weise" im Sinne des Altertums angesehen werden. Es sei erinnert an die Orphiker, Pythagoräer, Neuplatoniker; auch vielen Theosophen und Philosophen des Renaissance-Zeitalters wird die seherische Gabe bestätigt. Bei Prinz Hamlet ist die Teilnahme an den Fragen der natürlichen und übernatürlichen Magie — mag auch die schulmäßige Shakespeareforschung sie gerade deswegen gern unterschlagen — sowohl mit philosophischen Interessen wie vor allem mit wirklich religiösem Sinn verbunden. Auf diese letztere Qualität hat kein Geringerer als Ludwig Tieck eindringlich hingewiesen. In seinem Aufsatz über „Shakespeares Behandlung des Wunderbaren" heißt es geradezu: „Shakespeare unterläßt nichts, uns auf die religiöse Schwärmerei [man beachte, wie in diesem Ausdruck Tiecks das gnostische und magistische Element mit anklingt] in Hamlets Charakter aufmerksam zu machen, und doch haben viele Leser sie übersehen wollen". An anderer Stelle: „Ein Hauptzug, der von allen Beurteilern von Hamlets Charakter übersehen wird, ist seine Religiosität! . . . Wie muß [gerade] auf den religiösen Hamlet die Geistererscheinung wirken, die ihm den Mord entdeckt!" Tieck hätte im Einzelnen auch auf einen so schwärmerischen Ausdruck, wie *unsere süße Religion*, verweisen können — die verletzt zu haben, der Sohn seiner Mutter vorwirft. Oder auf Hamlets Ausruf, als ihn Horatio warnt, dem winkenden Gespenst an eine gefahrvolle Stelle der Terrasse zu folgen:

Und meine Seele, kann es der was tun,
Die ein unsterblich Ding ist, wie es selbst?

(nämlich wie jener Geist des Vaters).

Ein solcher Unsterblichkeitsglaube ist nicht so sehr spiritualistisch oder gar spiritistisch, sondern in erster Linie religiös. Nur einem so religiösen Manne trauen wir auch die wie selbstverständliche Übung des Gebetes zu (*I will go to pray*). An vielen Stellen scheint Hamlet sich sogar auf altkirchliche Vorstellungen zu berufen, obschon sein Vorhaben, nach Wittenberg zu fahren, eher auf haeretische Neigung schließen lassen könnte. Hamlet scheut sich, den König zu töten, solange er ihn im Gebet antrifft; würde er ihn doch in solcher Verfassung nicht in die Hölle befördern, wohin er gehört.

Aber ist nicht die Rache des Herrn? An diesem Punkt stößt Hamlets Jenseitsglaube hart auf das Außerchristliche in seiner Denkgewohnheit. Blutrache, wie sie ihm der Schatten des Vaters anbefiehlt, bleibt heidnisch. Unser Dänenprinz ist, nicht anders als sein Vater im Fegefeuer, von dem beherrscht, was an den feudal-ritterlichen Ehrenvorstellungen heidnisch bleibt. Doch hat die Kirche ja lange Zeit — man denke an das katholische Spanien mit seinen überspitzten

Ehrbegriffen — sich in dieser Hinsicht den weltlichen Vorurteilen anpassen müssen. Hamlet selber empfindet, indem er den Rachebefehl des Geistes, welcher sonst keine Ruhe finden kann, anerkennt, kaum einen Konflikt mit seiner christlichen Erziehung. Mit dem — zuletzt nicht weniger heidnischen — Standesbewußtsein des Königssohnes hängt auch zusammen, daß er, als er irrtümlich und in überstürzendem Affekt statt des Königs den Polonius niederstreckt, sich zunächst nur wenig Vorwürfe zu machen scheint und sich dem letzteren gegenüber, als dieser nach Polonius' Aufenthalt fragt, sogar in frivol makabren Andeutungen von der bei ihm beliebten Art ergeht.

III.

Hamlet ist ein Grandseigneur, der sich Launen, Stimmungen, Gedankensprünge erlauben kann, ein Künstler auch, dem es kaum sehr auf Widerspruchslosigkeit ankommt, nicht zuletzt ein passionierter Schauspieler, dem es wohl immer schon gefallen hat, sein Innerstes hinter allerlei gerade am Hofe üblichen Masken zu verbergen. So darf es nicht verwundern, daß er auch Eigenschaften an den Tag legt oder Bemerkungen macht, welche — wenigstens auf den ersten Blick — eher für das Gegenteil eines religiösen Schwärmers sprechen. Dieser Aspekt seines Wesens hat schon immer viele *Hamlet*-Leser, wie wir bei Tieck erfahren, für die tieferen Züge seiner Natur blind gemacht. Auch neueste Kommentare — darunter der hervorragende von Levin Schücking — scheinen nur den Hamlet zu kennen, der sich in skeptisch, relativistisch, wenn nicht gar materialistisch anmutenden Formulierungen gefällt.

Gewiß scheint Hamlets berühmte Klage über den Menschen, der — obschon Engeln und Göttern ähnlich und ein Meisterwerk der Natur — doch nur eine *Quintessenz von Staub* bedeute, seiner Unsterblichkeitsgewißheit zu widersprechen. Es sei aber bedacht, daß diese desperate Bemerkung dem Bekenntnis seines üblen Gemütszustandes, der ihm die ganze Welt veröden läßt, vorausgeht: jener trostlosen Rede von der Erde als einem kahlen Vorgebirge und der Luft als verpestetem Hauch. Es ist der depressive Aspekt der Melancholie, welcher sich in solchen Erfahrungen bekundet; es handelt sich um Stimmungen, Verstimmungen, vor welchen den Betroffenen auch sein besseres und tieferes Wissen nicht immer bewahren kann. Schücking will in Hamlets Betrachtung angesichts von Yoricks Schädel den „neuen naturwissenschaftlichen Geist" erkennen, in der makabren Frage nach dem Tempo der Verwesung gar ein Interesse, das mit dem anbrechenden „Zeitalter der großen Entdeckungen exakter Wissenschaft" zusammenhänge! Gewiß unterläßt es Hamlet auch hier, seinen fast zynisch klingenden Reflexionen über die irdische Vergänglichkeit die Aussicht auf dasjenige gegenüberzustellen, was nicht des Todes ist und gerade erst im Nachdenken über diesen seinen Heilswert gewinnt. Es handelt sich um eine Betrachtung, deren christlicher Ursprung verschleiert, deren religiöse Ergänzung

ausgelassen worden ist: eine säkularisierte Vanitas-Meditation. Auch hier spricht kaum eine letzte Skepsis. Man möge aber erwägen, daß Hamlet zwar sehr wohl ein Jenseits kennt, daß aber seine Vorstellungen von diesem düsterer Natur sind: wenigstens was ihn, Hamlet, selber angeht. Den sterbenden Freund Horatio kann er anflehen, er möge sich noch eine Weile *von der Seligkeit verbannen*; diesem Wackeren steht also, nach Hamlets Überzeugung, gleich nach dem Abscheiden der Himmel offen. Was er dagegen für Naturen wie die eigene befürchtet, wird uns der schon oben erwähnte Monolog verraten.

Um ein eigentümliches Schweben zwischen einem mehr modern-immanenten und einem religiös-metaphysischen, vielleicht durch gnostische Philosophie beeinflußten Denken handelt es sich auch bei Hamlets viel zitiertem Aperçu, wonach an sich nichts gut oder böse ist, vielmehr erst das Denken (*unser* Denken) es dazu macht. Im Schauspiel bezieht sich dieser Satz zunächst auf die Frage, ob man die Welt, insbesondere Dänemark, als Gefängnis ansehen müsse; ihm jedenfalls, so will uns Hamlet bedeuten, sei sie ein solches. Gemeinhin gilt die Erwägung als Ausdruck eines Relativismus, für den es keine objektiven Werte, wie sie vor allem der Glaube stabilisiert, gibt. Doch gerade diesen Ausspruch hat man auch aus religiös-philosophischen Zusammenhängen erklären wollen: aus Augustinus nämlich, der das Wesen der Sünde ausschließlich in den Willen des Sünders verlegt, außerhalb dieses Willens dagegen keine Sünde anerkennt. Gleichviel ob diese Bezugnahme den Kern trifft, bei anderer Gelegenheit urteilt Hamlet über das subjektiv-menschliche Denken und Planen geringschätzig: eine Gottheit, meint er, forme unsere Zwecke, gerade in unserem unbesonnenen, gedankenlosen Handeln mache sie uns zu ihrem Werkzeug. Nicht wohlüberlegt, sondern instinkthaft spontan, wie von seinem Schutzgeist gelenkt, entlarvt Hamlet selber so den mörderischen Geheimauftrag, mit dem ihn Rosenkranz und Güldenstern nach England begleiten — um dann freilich, in einer jener Affekthandlungen, die ihm über seine depressive Tatenlosigkeit und intellektuelle Hemmung hinweghelfen, den Spieß herumzudrehen, in einer Weise, die uns wieder einmal das robuste Gewissen des großen Herrn erkennen läßt.

Die Unterbewertung dessen, was Tieck zusammenfassend Hamlets religiöse Schwärmerei nennt, hat zu einem Verkennen jenes Monologs *Sein oder Nichtsein* verleitet, welcher für unser Problem geradezu eine Schlüsselstellung einnimmt. L. Schücking sagt, daß sich hier „freimütige Zweifel" bekunden, dasjenige betreffend, was auf den Tod folgen mag, wobei Hamlet die Erscheinung des väterlichen Geistes, welche einem Gläubigen ja Zeugnis genug hätte sein müssen, garnicht mehr in Betracht ziehe. Uns scheint eher das Gegenteil der Fall zu sein. Bekanntlich meditiert Hamlet in seinem Lebensüberdruß und angesichts der ihm auferlegten Rachepflicht darüber, warum man angesichts der quälenden Ansprüche, der zahllosen Unbilden und Unzulänglichkeiten des Lebens nicht seine Zuflucht zum Selbstmord nehmen soll. Bei anderer Gelegenheit hat er sich in mehr glaubensfrommer Weise auf das *Gebot des Ewigen* berufen, welches

den *Suicid* verbietet; diesmal offenbart sich ein tieferer persönlicher Aspekt seiner Scheu vor dieser ultima ratio. Keineswegs äußert Hamlet so etwas wie Zweifel eines Freidenkers an der Existenz eines Jenseits — auch nicht im Sinne Montaignes, welcher von Fegefeuer und Hölle überhaupt keine Notiz nimmt, sondern sich Ruhe in völliger Auflösung (*consummatio*), anderenfalls *Verbesserungen* ausmalt, falls man drüben mit höher stehenden Geistern Umgang bekommen sollte. Wäre es gewiß, daß man sich *mit einer Nadel bloß* (einem Nadel-, einem Dolchstich) endgültig in Ruhstand setzen könnte: wer würde weiter stöhnen und schwitzen unter Lebensmüh? Es ist nicht nur die Furcht vor dem Ungewissen, nicht das *horremus ignota* des Seneca, nicht die schwächliche Scheu vor dem Dunkeln, welche Bacon geißelt, keineswegs auch allgemeine Angst vor dem Nichts: es ist im Gegenteil die viel gegenständlichere Furcht vor *etwas nach dem Tod*, aus dessen unbekanntem Lande kein Wandrer wiederkehrt (Spukerscheinung, darf man hinzufügen, ist nicht wirkliche, dauernde Wiederkehr). Die Furcht vor den *Träumen*, die in diesem Schlaf (der Schlaf ist ja ein Bruder des Todes) kommen mögen! Von ihnen befürchtet Hamlet, wie er bekennt, unbekannte Übel, und er zieht es vor, bei den diesseitigen zu bleiben, weil die drüben vielleicht noch schlimmer sein werden.

Kein Zweifel, daß Hamlet unter jenem Traum des Todesschlafes nichts anderes versteht als eben das heidnisch-christliche Fegefeuer, von dem ihm der Geist des Vaters ein so furchtbares Bild entworfen hat:

Wär mir's nicht untersagt,
Das Innere meines Kerkers zu enthüllen,
So höb ich eine Kunde an, von der
Das kleinste Wort die Seele Dir zermalmte,
Dein junges Blut erstarrte, Deine Augen
Wie Stern' aus ihren Kreisen schießen machte,
Dir die verworrnen krausen Locken trennte
Und sträubte jedes einz'le Haar empor,
Wie Nadeln an dem zorn'gen Stacheltier:
Doch diese Offenbarung faßt
Kein Ohr von Fleisch und Blut . . .

Sollen wir annehmen, daß die allgemeinen Gedanken an das „Jenseits", mit denen sich unser melancholischer junger Philosoph schon immer, wohl mit einer Mischung von Hingezogenheit und Grauen, beschäftigt hat, erst durch diese schreckliche Geisterbotschaft in eine Richtung gedrängt worden sind, die ihn den freiwilligen Übergang scheuen läßt? Wir haben schon angedeutet, daß sich Hamlet mit Sündenvorstellungen zu quälen scheint; der hingemurmelte Gruß an Ophelia — *Nymphe, schließ in Dein Gebet all meine Sünden ein* — ist keineswegs frivol gemeint. Die gerade, schlichte Rechtlichkeit des Horatio gewährleistet diesem den Himmel; ihm selber, Hamlet, erscheint seine Bewußtheit, seine

Reflexion überhaupt eher als Verhängnis — auch was das jenseitige Schicksal angeht. Auf jeden Fall ist mit dem Satze *Thus conscience does make cowards of us all* zunächst der jenseitige Bezug gemeint. Von hier aus allerdings, im Fortgang des Monologs, erweitert und säkularisiert sich wieder Hamlets zunächst gläubig-abergläubischer, geistlich-spiritualistischer Gedankengang ins Allgemeinere: auf eine merkwürdige und doch bezeichnende Art. Aus dem Denken an das Jenseits mit seinen lähmenden Folgen wird das Denken überhaupt, die reflektierende Bewußtheit schlechthin. Sie macht nicht nur in Bezug auf das Wagnis des Selbstmordes *Feige aus uns allen*, sondern kränkelt mit ihrer Blässe jederlei Entschlußkraft an. So können Pläne *hohen Flugs und Werts, durch solche Rücksicht aus der Bahn gelenkt* (durch die Reflexion nämlich), nicht zur Tat werden — wobei nicht allein Vorhaben gemeint sind, die das Risiko der Selbstvernichtung mit sich bringen, sondern große Unternehmungen überhaupt.

IV.

Hamlet wird in neuerer Zeit gemeinhin als das erste Bild des „modernen" Menschen in der Dichtung verstanden — modern insofern, als hier gegenüber dem naiven und mit sich einigen Menschentypus das überwache Bewußtsein, die sich selbst beobachtende Intellektualität, auch die zum Selbstzweck erhobene künstlerische Phantasie sich gegen die Willens- und Verwirklichungskraft wenden: alles in einem Menschen, der allgemein nach seiner ritterlichen Erziehung und Herkunft zum Handeln bestimmt wäre und der noch dazu durch den besonderen Appell eines an seinem Vater begangenen Verbrechens zur raschen Tat aufgerufen ist. Wir haben dagegen versucht zu zeigen, daß der Gegenstand, auf den sich Hamlets Denken in der Hauptsache richtet, kein moderner ist, eher ein altertümlicher, archaischer, und daß die Hemmungen, welche ihm aus diesen Gedanken kommen, mit neuzeitlicher Diesseitigkeit noch wenig zu tun haben — so sehr auch zugegeben werden muß, daß ein anderer Hamlet unwillkürlich von jenem geistlichen Ausgangspunkte wegzustreben beginnt.

Der andere Hamlet! Wir können nicht denen recht geben, die das Widersprüchliche, von dem wir durch unseren Hinweis auf seine religiöse und metareligiöse Schwärmerei noch einen neuen Aspekt gezeigt zu haben glauben, nur aus einer genialischen Nachlässigkeit des Dramatikers ableiten, der gewisse Teile aus den Vorlagen und Quellen übernommen und nicht überall genügend mit der eigenen Vorstellung verschmolzen habe. Das Divergierende in Hamlets Charakter und Verhalten kann durchaus der Menschenkenntnis und damit der Absicht des Dichters entsprochen haben. Es ließ sich auch, im Sinne der damaligen Komplexionslehre, aus einer bestimmten Temperamentsmischung ableiten. Überdies scheint, wie schon oft vermutet worden ist, der Dichter von seiner eigenen Natur in die Gestalt seines Hamlet mehr hineinprojiziert zu haben, als in sämtliche andere. Man hat den Eindruck, daß es sich hier nicht

nur um eine partielle Abspaltung oder um eines von vielen Zeugnissen seiner allmächtigen Einfühlungskraft handelt, sondern um mehr: nämlich um eine bekenntnishafte Projektion der eigenen innersten Wesensrichtung. Das geht schon daraus hervor, daß Hamlet der einzige „Künstler", der einzige Dichter unter allen Figuren Shakespeares ist — Künstler und Dichter wenigstens potentiell und in nuce. Auch entspricht die Unbefangenheit eines Fürsten, der infolge seiner Hochgestelltheit befähigt ist, das menschliche Treiben von oben zu sehen, in etwa der Souveränität des Dichtergeistes. Welches andere Temperament, im Sinne der antiken Einteilung, die so oft totgesagt worden ist und sich immer noch als brauchbar erweist, können wir uns bei einem Shakespeare denken als eben das erhaben-melancholische mit seiner von den Humanisten neu entdeckten Genialität?

Shakespeare selber war keine bruchlose, logisch widerspruchsfreie Natur, sondern in seinem Dichter- und Schauspielertum selber ein *Mensch mit seinem Widerspruch.* Gewiß noch nicht nach der Art der weltschmerzlichen Zerrissenheit späterer Geschlechter, erst recht auch nicht mit jener schizothymen Anlage vergleichbar, die zur Signatur so vieler geistiger Menschen unseres Zeitalters gehören mag. Vielmehr nach dem charakterologischen Lebensstil seiner eigenen Epoche, wie wir ihn aus vielen Bildnissen schon der Renaissance, genauer noch des Manierismus und Frühbarocks herausfühlen.

Dieser Shakespeare — Schauspieler, Dichter, geistiger Aristokrat — dürfte nun auch aus gewissen, Hamlet in den Mund gelegten Worten sprechen, die sich auf das Jenseitige, Übersinnliche beziehen, oder doch auf das, was man damals summarisch als solches empfand. Selten gehört ein Dichter zu den „Aufgeklärten", selten sogar zu den entschiedenen Gegnern jenes Aberglaubens, den Goethe zur Poesie des Lebens gerechnet und — etwa in seinem Verhältnis zur Alchemie — sogar als ein produktives Element verwertet hat.

Ob der Dichter selber freilich Anfällen von Jenseitsangst ausgesetzt war, wie er es mit Hamlet geschehen läßt, möchten wir bezweifeln. Viel eher spricht Shakespeare direkt, wenn er seinen Helden jenen vorsichtig-allgemeinen, im Einzelnen alles offenlassenden Ausspruch tun läßt, an den man zuerst denkt, wenn von Hamlets Verhältnis zu den Nachtseiten der Natur die Rede ist, und von dem auch wir ausgegangen sind. *Es gibt mehr Dinge . . .*

Wenn wir freilich soeben die Affinität zu dieser Klasse von *Dingen* bei Hamlet-Shakespeare zu der gewissermaßen rückständigen Hälfte ihrer Geistigkeit gerechnet haben, nicht zu dem, was man an Hamlet als modern empfindet, so bedarf auch das vielleicht einer Relativierung. Wir leben im Zeitalter der Tiefenpsychologie, an deren Rande sich sogar die Parapsychologie, eine kritischere Ausgabe des viel kompromittierten Okkultismus, zu behaupten sucht: mit dem Anspruch, gleichfalls eine Wissenschaft nach heutigen Ansprüchen werden zu wollen. Nun ist freilich noch nicht ausgemacht, ob de facto eine Rehabilitierung gewisser immer wieder behaupteter und bestrittener Er-

fahrungen im Gange ist, ob also die Parapsychologie wirklich eine Zukunft hat. Sollte es so sein, würde auf vieles, was zwar in Weisheitslehre, Dichtung und Kunst als poetisches und symbolisches „Als ob" geduldet, von wissenschaftlich-kritischer Erkenntnis jedoch streng getrennt gehalten wurde, ein neues Licht fallen. Jenes Archaische in Hamlet würde dann womöglich — wenigstens keimhaft — ein höchst Zukünftiges bergen.

Literatur.

William Shakespeare: *Hamlet.* Englisch und deutsch. Mit Einleitung und Anmerkungen versehen von L. L. Schücking. Leipzig 1941.

Ludwig Tieck: Das Buch über Shakespeare. Herausgegeben von H. Lüdeke. Halle 1920.

G. A. Bieber: Der Melancholikertypus Shakespeares und sein Ursprung. Heidelberg 1913.

A. Ackermann: Der Seelenglauben bei Shakespeare. Frauenfeld 1914.

Felix E. Schelling: Shakespeare and Demi-Science. University of Pensylvania Press 1927.

Karl August Laux: Shakespeare und die bildende Kunst (Waetzoldt-Festschrift, Berlin 1941).

Gustav Radbruch: Gestalten und Gedanken. 2. Aufl. Stuttgart 1954 (darin S. 28 ff.: Michelangelo, Die Mediceerkapelle).

G. F. Hartlaub: Das Unerklärliche. Studien zum magischen Weltbild. Stuttgart 1951 (darin S. 195 ff.: Prospero und Faust).

Derselbe: Artikel „Divination" im Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte (Literaturangaben).

Autobiographismus und Fragmentismus in der italienischen Nachkriegsliteratur.

Von

Oscar Büdel (Rom).

Auch wenn man die literarische Produktion Italiens in dem knappen Dezennium seit dem Ende des letzten Krieges als Zeugnis einer moralischen und religiösen Krise betrachtet, wird man sich des Eindrucks nur mit Mühe erwehren können, daß im strukturellen Gefüge dieser Literatur die Werke mit autobiographischem Gehalt und fragmentarischem Aufbau einen Prozentsatz darstellen, der weit über dem liegt, was der gesunden Entwicklung einer Literatur und damit der Wahrung des Objektivitätsprinzips dienlich wäre. Es nimmt nicht wunder, daß Zeiten, die wie die unsrige die Fragwürdigkeit der menschlichen Existenz erneut aufwerfen und an deren letzten Daseinsgrund rühren, als mehr oder minder konsequente Folge ihrer Spannungszustände eine individuelle Stellungnahme und Reaktion auf den Plan rufen, die voller Gegenwartsbezüge sind. Was jedoch wundernimmt, auch nachdem die Zeit hier als „palliatives Agens" einen gewissen Abstand geschaffen hat, der doch einen Übergang von der individualistischen Problemstellung zum Ideal der Gegenständlichkeit hätte erlauben sollen, ist die Tatsache, daß sich dies alles in der Sprache des absolut ungefilterten persönlichen Erlebnisses ausspricht und daß sich das Ende eines Klärungsprozesses, wenn er sich überhaupt vollzieht, heute noch nicht absehen läßt.

Es ist jedoch nicht so, als ob es sich hier um ein Novum in der Literatur des Novecento handelte: daß die strukturelle Entwicklung der italienischen Literatur der ersten Jahrhunderthälfte in Richtung autobiographisch bestimmter Fakten verlief, ist ein Gemeinplatz, der bereits in die Literaturgeschichte Eingang gefunden hat. Nicht zuletzt hat man oft gerade diese Tendenz dafür verantwortlich zu machen gesucht, daß Italien der gleichzeitigen ausländischen Produktion nichts Ebenbürtiges an die Seite zu stellen hatte.

Indes sind autobiographisch bestimmte Werke gattungsmäßig jedoch schwer zu erfassen, die autobiographische Aussage ist keiner bestimmten literarischen Form zugeordnet. Was ist es aber nun, das autobiographisch bestimmte epische Werke dem Roman als solchem gegenüber (lassen wir einmal die reine Autobiographie aus dem Spiel) als Zwitter erscheinen läßt? Wir glauben, daß es in den meisten Fällen die absolute Unempfindlichkeit für das „Typische" in Goetheschem Sinne ist, die Unfähigkeit oder auch Nichtgeneigtheit des Künstlers, auch in der individuellen Gestalt den Typus erkennen zu lassen. In dem Sinne, in dem Friedrich Leo in seinem Werk über die archaische Literatur von den Griechen sagt, daß das Ursprüngliche ihrem Geiste nur Stoff gewesen sei,

mit dem das tägliche Leben wirtschaftete; eine Existenz für sich habe es erst erworben, nachdem es durch die Retorte der Kunst hindurchgegangen sei.

Solcherart gestaltete Dichtung ist keine Prärogative irgendeiner Kunstrichtung, und wir verstehen darunter also auch nicht die l'art pour l'art-Dichtung, nicht das Ideal des französischen Parnasse oder des Realismus, sondern das dichterische Erlebnis, das, herausgestellt aus der Persönlichkeit des Dichters, den Prozeß der Objektivierung und Sublimierung, der „Typisierung" an sich erfahren hat: den Typus, der Leben gewinnt durch die individuelle Gestalt. Nur in diesem Sinne, so glauben wir, vermag also auch die Autobiographie, das autobiographisch bestimmte Werk, eine einmalige und große Aussage zu sein: die Objektivierung, die das persönliche Erleben und Fühlen (das, um mit Dilthey zu sprechen, den *Weg vom Faktischen zum Ideellen* gegangen ist) in den Gestalten eines Dostojewskij, eines Balzac, ja auch eines Flaubert (*Madame Bovary c'est moi*) erfährt, oder, in der bildenden Kunst, in den Selbstbildnissen eines jungen Rembrandt, in der Erlanger Selbstbildniszeichnung des zwanzigjährigen Dürer.

Die beiden eingangs erwähnten und eng miteinander verwandten Charakterzüge nun haben, wie wir bereits vermerkten, ihre Geschichte. Die Vorliebe für das Fragment hat man vor allen Dingen auf den Einfluß des aktuellen Schrifttums und die Einwirkungen des Journalismus zurückgeführt. Hierzu ist zu bemerken, daß tatsächlich viele Angehörige der jungen Schriftstellergeneration zwischen den beiden Weltkriegen vom Journalismus her zur Literatur gekommen sind und daß zwischen diesen beiden im Grunde ihres Wesens so verschiedenen literarischen Erscheinungen in Italien die engsten Bindungen bestehen. Man macht also das journalistische „Handwerk" für den Hang zum Fragment verantwortlich: die notwendige Komprimierung des Artikels, daß er oftmals für einen bestimmten vorgegebenen Raum zu schreiben ist und derlei Gründe mehr hat man dafür ins Feld geführt. Den jungen Autoren, die so ihr Debüt in der *terza pagina*, dem Feuilleton, ablegten, sei hierdurch die Vorliebe und der „unbewußte" Hang zum Fragment, zur „Episode", zum „Profil", zum kleinen literarischen Essay übermittelt worden und geblieben.

Es stand und steht hier tatsächlich eine Unmenge mehr oder weniger kurzlebiger literarischer Zeitschriften der verschiedensten politischen und künstlerischen Engagements zur Verfügung[1], von der *Voce* angefangen bis zur *Fiera Letteraria*, dem heute wohl größten literarischen Wochenblatt unter Leitung des Lyrikers Vincenzo Cardarelli. Weiterhin stellen auch die großen Tageszeitungen, wie der in Mailand erscheinende *Corriere della Sera* und der Römer *Messaggero*, diesem literarischen Feuilleton ihre Spalten zur Verfügung. Und es ist durchaus nicht so, daß sich hier nur die „zweite Garnitur" ein Stelldichein gäbe: auch Autoren von Rang sind einer Mitarbeit an Zeitungen und literarischen

[1] An den in dieser Hinsicht bescheidenen deutschen Verhältnissen gemessen, eine Leporelloliste von mille e tre!

Zeitschriften durchaus nicht abgeneigt. Weiß man doch auch heute noch um das Körnchen Wahrheit in der satirischen Bemerkung des jüngst verstorbenen Kritikers, Literarhistorikers und Schriftstellers G. A. Borgese: *Wer schreibt eigentlich kein Buch in einem Lande, wo heute praktisch niemand eines liest?* — auch wenn hiermit das faschistische Italien gemeint war. Zeitungen und Zeitschriften sichern vor allem einmal eine Verbreitung in eine große Lesergemeinde aller Bildungsschichten, eine Tatsache, welche die mittelmäßigen Auflageziffern der heute erscheinenden Werke ihren Autoren durchaus nicht garantieren[2]. Und gewiß sichert in vielen Fällen ein solches Zusammengehen mit dem literarischen oder politischen Journalismus überhaupt erst die materielle Existenz, — was die von Ortega y Gasset aufgeworfene Frage nach dem Kulturbewußtsein des modernen Menschen, dem Anästhetika und Automobile als Produkte einer Kultur schon durchaus zu genügen scheinen, nur noch dringender stellt. Es ist hierin also nicht nur ein literarisches, sondern vor allen Dingen auch ein soziologisches Problem zu sehen, dessen Versuch einer Lösung von der rein literarischen Seite her schon von vorneherein zum Scheitern verurteilt sein dürfte.

Einen weiteren Grund hat man in der Auswirkung (und auch falschen Auslegung) der Ästhetik Benedetto Croces gesehen. So habe einmal der Grundsatz von der Kunst als Intuition, die das Gefühl zum Gegenstand hat, und daß mit der Intuition zugleich auch der künstlerische Ausdruck gegeben sei, in seiner durchaus falschen Auffassung ein ungeheures Anwachsen der autobiographischen Tendenzen ausgelöst. Die Herauslösung des „Lyrischen" aus der Werksgattung und somit die Scheidung des Werksgehaltes nach dem Begriff *poesia — non-poesia*, die Zerlegung also und illusorische Auflösung der Einheit des dichterischen Werkes in „lyrische" (also „dichterische") und „undichterische" Elemente leistete andrerseits, halbverstanden, dem Fragmentismus Vorschub. Ja man hat das Aufblühen des Fragmentismus sogar geradezu als eine Realisierung der Postulate der *Estetica* betrachtet, die mit ihrer Theorie der „reinen Lyrik" den eigentlichen und reinen Werksaufbau als solchen nicht achtet.

Die Ästhetik Croces, sowie ganz allgemein die neuromantischen Strömungen, welche das sakrosankte Recht des Künstlers auf eine absolute Schöpfung priesen (und die nach dem Ende des ersten Weltkrieges ein unwahrscheinliches Aufblühen erlebten), wurden besonders von dem Kreis der *Voce* um den heute in den USA lebenden Giuseppe Prezzolini gefördert. Und eine Prägung durch den Geist Croces ist auch bei den Mitgliedern des Kreises zu beobachten, die sich mit diesem Kurs nicht einverstanden erklärten und z. B. wie Papini die Kritiken Croces (der ebenso wie Vossler zu den Mitarbeitern der *Voce* gehörte) den *Chimborasso und Kilimandscharo der Dummheit* nannten, oder, wie Soffici, sich darin gefielen, Croce als *le mal de Naples* zu bezeichnen. Es ist übrigens eine Ironie der Geschichte, daß die diesen „Neuromantikern" diametral

[2] So sagt Pratolini beispielsweise in einem seiner Vorworte: *Ich erreichte die Menschen so viel, wie sie eben eine Auflage von 2000 Exemplaren zu erreichen vermag, die mit Mühe verkauft wird.*

gegenüberstehende Geisteshaltung des Positivismus ihren autobiographischen Bemühungen mehr Verständnis entgegengebracht hätte, als ihre eigene Zeit. —

Alle hier zur Diskussion stehenden Werke nun sind ja zum Großteil Auseinandersetzungen der eigenen Persönlichkeit mit der Umwelt, Anmerkungen, Betrachtungen zum Leben der Gesellschaft, über eigene künstlerische Ansichten, Tagebücher, Memoiren und dergleichen mehr; sie bilden also eigentlich erst die Vorstufe zur dichterischen Schöpfung, sie sind ein Blick in die „dichterische Werkstatt", ein Ausblick auf das, was hätte werden können. Das wirkliche Fragment, bisweilen auch das geniale, bleibt jedoch auch heute nur auf verwaisten Schreibtischen zurück, oder, und das ist der zweite Weg, wird geschaffen durch einen maßlosen, ehrlichen inneren Kampf des Künstlers.

Auf dem Gebiete der reinen Autobiographie haben wir als den einzigen Beitrag von Niveau Ardengo Sofficis Selbstbiographie. Soffici, aus dem Kreis der *Voce* kommend und kurze Zeit Futurist vom Schlage F. T. Marinettis, ist Verfasser von einigen Tagebüchern (zwei davon Kriegstagebücher aus dem ersten Weltkrieg), Skizzen, Arabesken, die wesentlich impressionistisch bestimmt sind. Wohl als Abschluß des Werkes gedacht, folgt nun, sich in der oben angezeigten Linie haltend, seine Selbstbiographie, von der bis jetzt zwei Bände vorliegen und wovon der Verleger Vallecchi, der einst die *Voce* aus der Taufe hob, bereits den dritten Band angekündigt hat. *Traube und Kreuz*[3] und *Schritte im Elend*[4] tragen den Untertitel *Selbstportrait eines italienischen Künstlers im Rahmen seiner Zeit* und zeigen, wie auch bereits das übrige Werk, daß der Autor zu den Menschen gehört, die, wie Burckhardt sagt, *wesentlich Spiegel dessen sind, was sie umgibt*, und man ist auf die nächsten, wesentlicheren Bände des Werkes gespannt, die zeigen werden, inwieweit auch dann der Autor in den wichtigen Jahren des Hinaustretens der Persönlichkeit in die Welt diesem Stilgrundsatz treu bleibt.

Etwas erstaunlich wirken im ersten Band Kindheitserinnerungen, die der Verfasser an eine Zeit haben will, zu der er wenig mehr als ein Jahr zählte; weiß man doch beispielsweise von Goethe, daß er für die Erinnerungen an seine Jugend auf Bettina angewiesen war, welche diese wiederum aus dem Munde der Frau Rath gesammelt hatte. — Dieser Band *Traube und Kreuz* (als symbolische Gegensatzpaare eines Dualismus gefaßt, unter welchem Soffici sein Leben sieht) führt uns in die Zeit vor der Jahrhundertwende, als der Cantastorie auf den italienischen Jahrmärkten noch in den schlecht und recht gezimmerten Elfsilblern einer Oktave das neueste Liebesdelikt oder die Taten eines beinahe zum Volkshelden gewordenen Räubers besang. Bei Gelegenheit dieses Berichtes über die letzten Cantastorie ist eine Bemerkung des Autors interessant, weil symptomatisch für die moderne italienische Geisteshaltung, in der vielleicht die letzten Ausstrahlungen der Triebkräfte des Risorgimento sich langsam in ihr

[3] *L'uva e la croce, Autoritratto d'artista italiano nel quadro del suo tempo*, Vallecchi, Florenz 1951.
[4] *Passi tra le rovine*, Vallecchi, Florenz 1952.

Gegenteil verkehren: darin, daß diese Volkssänger in ihren Liedern nicht nur eine Wiederversöhnung mit dem Feinde anderen Blutes forderten, sondern geradezu eine Verbrüderung (es handelt sich um die unglückliche italienische Unternehmung in Tripolis), sieht der Autor eine *seltsame Geistesanlage des italienischen Volkes*, die er mit der Alternative kommentiert: *Geistige Haltung einer inferioren Rasse oder Zeichen einer tiefmenschlichen und höchsten Kultur.* Dieses Gegensatzpaar einer tiefpessimistischen Veranschlagung des eigenen Wertes auf der einen und eine gewisse Überbewertung auf der anderen Seite als Antwort auf viele delikate Probleme des nationalen Bewußtseins ist dem Kenner des modernen Italiens nicht fremd. (Es ist schließlich noch nicht allzulange her, daß Pirandello das italienische Theater allen Ernstes als das erste der Welt bezeichnete.) Es spricht vom Grundsatz der kompromißlosen Offenheit des Autors, auch außerhalb der rein persönlichen Sphäre ein solches Problem zur Diskussion gestellt zu haben.

Der zweite Band, das Jünglingsalter behandelnd, gibt die entscheidende Zeit der Persönlichkeitsbildung. Er zeichnet die tristen Jahre eines jungen wissensbegierigen Menschen, den das (besonders von der Warte des Nordens aus) gepriesene italienische Allheilmittel der Familie nicht vor traurigen Erfahrungen zu bewahren vermochte, deren letzte, der namenlose Tod des Vaters, bedenklich stimmt, wenn man sich vergegenwärtigt, daß wohl um dieselbe Zeit Carducci seine Ode *Zum Jahrestag der Gründung Roms* schrieb. — Erstaunlich ist die rücksichtslose Offenheit, ein „Bekennen", welches das Werk in die Nähe der Rousseauschen *Confessions* rückt. Seine ganze Anlage verspricht die wohl repräsentativste Leistung auf dem Gebiete der Autobiographie seit der *Vita* Alfieris und wohl auch ein Zeitdokument von Rang. Und hier dürfte auch seine Stärke liegen: seine Funktion als Quelle der Geschichte, die eminent wichtige Bedeutung der Selbstbiographie für die Historie. Keine Untersuchung, die sich mit der kulturellen und literarischen Entwicklung des Novecento befaßt, wird schlechterdings daran vorbeigehen können.

Erwähnt sei hier noch Giorgio Pasqualis Bändchen *Geschichte des deutschen Geistes in den Memoiren eines Zeitgenossen*[5], zu dessen posthumer Herausgabe Giacomo Devoto das Vorwort schrieb. Das Werkchen steht eigentlich am Rande der Autobiographie und hier zu behandelnder Werke; einmal, weil sein Verfasser nicht zur eigentlichen „Literatur" zählt (Pasquali war bis zu seinem durch Unglücksfall verursachten Tod im vergangenen Jahre Professor für Griechisch an der Florentiner Universität), und dann, weil es sich hier nicht um eine eigene Biographie handelt (die der Autor noch zu schreiben beabsichtigte). Das Sonderbare an diesem Bändchen ist nämlich, daß der Verfasser, ein Kenner deutscher Kultur, der selbst zeitweise als Privatdozent in Deutschland tätig war, bei der Besprechung der Autobiographie des weit über die Grenzen seines Faches hinaus bekannten deutschen Archäologen Ludwig

[5] *Storia dello spirito tedesco nelle memorie d'un contemporaneo*, Le Monnier, Florenz 1953.

Curtius[6] fortwährend auf eigene parallel laufende Erfahrungen und italienische Kulturgeschichte zurückkommt. Es handelt sich also hier nicht nur, wenn wir so wollen, um „vergleichende Geistesgeschichte", sondern auch um persönlichste Ansichten und Reflexionen, eine Autobiographie ureigensten Gepräges, deren polemischer Charakter besonders dort zutage tritt, wo sich der Autor für eine radikale Erneuerung der italienischen Universität einsetzt, deren Einrichtungen von ihm einer ernsten Kritik unterzogen werden. So, wenn er einmal vom Doktortitel der philosophischen Fakultäten als einem reinen *Zulassungstitel* spricht, von der *pseudodemokratischen Heuchelei der Einrichtung des Concorso Universitario* (bei der Besetzung von Lehrstühlen), von den *humanistischen Schulen in Italien, die eine Heuchelei sind*, oder, daß die italienische Universität *mit ihren so zahlreichen wie pedantischen und oberflächlichen Examina nicht zur Freiheit erzieht, sondern die Unterwürfigkeit bekräftigt.* — Man soll über dem oftmals polemischen Charakter des Werkchens nicht vergessen, daß der, der es schrieb, ein reiner Eiferer war für sein Land (auch dort, wo er unzeitgemäßen und infantilen Nationalismus brandmarkte), ein Kosmopolit im alten griechischen Sinne des Wortes und einer der wenigen seines Landes, die, unvoreingenommen, in Deutschland das sahen, was es wirklich war und heute noch ist.

Neben dieser rein autobiographischen Gattung gibt es eine Unmenge autobiographisch bestimmter Werke, deren sorgfältige Zusammenstellung ein deutliches Übergewicht dieser Zwittergattung über die rein gegenständliche Erzählung anzeigt. Um einen Überblick zu geben, soll daher hier nur eine uns hierfür symptomatisch erscheinende Auswahl von Werken vorgestellt werden. Erstaunlich ist dabei, daß diese ganze Strömung noch durch die einzelnen Verlage begünstigt wird, die fast alle „autobiographische Reihen" herausgeben, so Cappelli, Bologna, *Romane erlebten Lebens* und *Zeugnisse der Geschichte unserer Zeit. Sammlung von Memoiren, Tagebüchern und Dokumenten*[7], Dall'Oglio, Mailand, *Bekenntnisse und Kämpfe*[8], Einaudi, Turin, *Zeugnisse*[9], Garzanti, Mailand, *Erzählungen erlebten Lebens*[10], Longanesi, Mailand, *Kamee. Memoiren, Briefsammlungen, Biographien*[11], Mondadori, Mailand, *Spuren. Biographien, Memoiren, Dokumente, Aktuelles* und *Ariadne. Tagebücher, Memoiren, Briefe*[12], OET, Rom, *Vertrauliche Bekenntnisse*[13], Rizzoli, Mailand, *Der zweite Weltkrieg. Sammlung von Memoiren, Tagebüchern und Studien*[14]. Manche der so erscheinenden Werke tragen die kuriosesten Untertitel wie *romanzo autobiografico, romanzo dialogato*, und der Sinn für das, was sich

[6] *Deutsche und antike Welt. Lebenserinnerungen*, Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart 1950.

[7] *Romanzi di vita vissuta. — Testimoni per la storia del nostro tempo. Collana di memorie, diari e documenti.*

[8] *Confessioni e battaglie.*

[9] *Testimonianze.*

[10] *I racconti della vita vissuta.*

[11] *Il cammeo. Memorie, epistolari, biografie.*

[12] *Le scie. Biografie, memorie, documenti, attualità. — Arianna. Diari, memorie, epistolari.*

[13] *Confidenze.*

[14] *La seconda guerra mondiale. Collezione di memorie, diari e studi.*

noch „Roman" nennen läßt, ist anscheinend vollkommen geschwunden, wenn Werkchen, die es auf kaum einige Dutzend Seiten bringen, diesen Anspruch erheben.

Das journalistische Genie Curzio Suckerts (Malaparte) ist bekannt. Die wache Kritik in Deutschland hat sich schon vor Jahren nicht düpieren lassen von seinen geräuschvollen Modeerfolgen und die gefährliche Nähe nicht verkannt, in der beispielsweise sein Reißer *Die Haut*[15] zu Winsors *Forever Amber* steht. — Von Heinrich Heine hat man einmal gesagt, daß er ein europäisches Ereignis und ein deutscher Skandal gewesen sei. Suckert ist, mutatis mutandis, keines von beiden geglückt. Trotz der hohen Auflageziffern seiner Produkte. Die autobiographische, journalistisch-militante Natur seiner Werke, die literarische Ansprüche erheben, ist über jeden Zweifel erhaben seit jenem fernen Erstlingswerk dieser Gattung, dem „historisch-phantastisch-autobiographischen" Roman *Die Abenteuer eines Unglückskapitäns*[16]. Die Erklärung, die Suckert in Erwartung der Herausgabe seines neuen Werkes *Verdammte Toskaner* dem Verleger Vallecchi und durch diesen dem Publikum abgab, zeigt klar die von ihm verfolgte Tendenz: *Und doch ist die einzig lebendige und geltende italienische Literatur seit mindestens sieben Jahrhunderten, begonnen mit Dante, die polemischen Charakters. Jenen Armen, die mich da tadeln, ein polemischer Schriftsteller zu sein, könnte ich antworten, daß ich Toskaner bin, daß die toskanischen Schriftsteller als freie Männer eine alte Tradition ihr eigen nennen und daß die toskanische Literatur von jeher nonkonformistisch, volkstümlich, republikanisch und antiklerikal gewesen ist.*

Von den ersten Werken Vasco Pratolinis sagt der Literarhistoriker und Herausgeber der Zeitschrift *Letterature Moderne*, Francesco Flora, einmal, daß sie nichts anderes als ein *einziges und fortlaufendes Buch von Kindheitserinnerungen des Autors* seien. In der Tat sind *Der grüne Teppich*[17], *Via dei Magazzini* und *Die Freundinnen*[18] nichts anderes als die Autobiographie der eigenen Jugend. Erst mit dem 1945 erschienenen Werk *Unser Viertel*[19] zeichnet sich ein erweiterter Gesichtskreis und der Übergang zur objektiven, gegenständlichen Erzählung ab. Aus dem „Ich" ist jedoch vorerst ein „Wir" geworden, eine Gemeinschaft von Menschen, über denen symbolhaft (das Wort *Quartiere* trägt großen Anfangsbuchstaben) der Florentiner Stadtteil Santa Croce steht, ihr „Viertel". In der Folge ist wiederum eine Rückkehr zur autobiographisch bestimmten Erzählung zu vermerken mit der *Familienchronik*[20], einer Art Zwiegespräch zwischen dem Autor und seinem toten Bruder. Das Thema ist hier wieder das zentrale der Jugend des Verfassers: der Tod der Mutter und die Reue darüber, nicht zur rechten Zeit in das geistige Wesen des Bruders eingedrungen zu sein. —

[15] *La pelle*, Aria d'Italia, Rom 1949.
[16] *Avventure di un capitano di sventura*, La Voce, Rom 1928.
[17] *Il tappeto verde.* [18] *Le amiche.* [19] *Il Quartiere*, Vallecchi, Florenz 1944.
[20] *Cronaca familiare. Colloquio col fratello morto*, Vallecchi, Florenz 1947.

Im Vorwort zur zweiten Auflage von *Via dei Magazzini* (1949) hat Pratolini eine Entkräftung des Vorwurfs versucht, seine Erzählungen seien autobiographischer Natur: *Es handelt und es handelt sich nicht um meine Jugend. Von dem Augenblick an, in dem die Seite geschrieben ist, muß man abwägen, ob die Geschichte der Gestalt, die „ich" sagt, die Geschichte aller Menschen darstellen könnte oder nicht, wenn sie sich in jener Situation befänden. Das heißt, man muß sich fragen, ob sich der Leser darin erkennt . . . Ich war nicht fähig, im Namen der Menschen zu sprechen, ihren gegenwärtigen Schmerz zu offenbaren. Ich umging das Hindernis und unternahm es, von meinem eigenen Schmerz zu erzählen.* Es ist unschwer zu erkennen, was der Autor damit meint: das Heraufheben des persönlichen Erlebnisses in die Sphäre des Typischen, seine Objektivierung und „Sanktionierung" zum Allgemein-Gültigen. Ein Fortschreiten auf dieser Linie zeigt sein Buch *Chronik armer Liebesleute*[21], das in Italien bereits die neunte Auflage erreicht hat und auch in ein Dutzend Sprachen übertragen wurde. Hier schließlich beschreibt Pratolini ohne jedes unmittelbare Zurückgreifen auf Persönlich-Subjektives die Geschichte einer ganzen Florentiner Straße, der Via del Corno, und ihrer Bewohner in den ersten Jahren der faschistischen Herrschaft. Das Werk ist in Italien verfilmt worden (Regisseur Lizzani), während sich Pratolini auch mit einer Umarbeitung für das Theater beschäftigt, die bereits zu Beginn der diesjährigen Spielzeit in Rom über die Bretter laufen sollte, um so seinen eigenen Ausspruch zu bekräftigen: *Via del Corno wie Fifth Avenue.*

In der Reihe der *Gettoni* des Verlages Einaudi (wo sich aber bis jetzt der Einsatz noch nicht gelohnt hat) erscheinen eine Menge hierher gehöriger Bücher, vor allem von jungen Autoren und solchen, die zum ersten Mal an die Öffentlichkeit treten. Das verwundert nicht, soll doch Elio Vittorini, der die Herausgabe dieser Sammlung leitet, gesagt haben, daß die moderne italienische Literatur gerade solcher „Autobiographien" bedürfe.

Hier ist vor allem *Die Döhrener Bande*[22] von Pietro Sissa zu erwähnen. Dieses Erstlingswerk des Autors, der bisher nur Kurzerzählungen in einigen literarischen Zeitschriften herausbrachte, ist ein Erlebnisbericht vom Ende seiner in Deutschland verbrachten Internierungszeit während des letzten Krieges und wurde 1951 in Viareggio mit dem Preis *Opera Prima* ausgezeichnet. — Der Zwittercharakter des autobiographisch bestimmten Werkes tritt hier deutlich zutage und zeigt, daß es delikatesten Feingefühls und vor allem schöpferischer Fähigkeiten des Autors bedarf, wenn solche Werke nicht ausschließlich den Hilfswissenschaften der Historie als Hilfsmittel dienen, oder das Wort Giussos von der *Bädeckernatur* der jungen italienischen Literatur bekräftigen sollen. Zweifellos werden solche Werke einmal ihren (relativen) Wert haben, wenn es sich darum handelt, die Geschichte der italienischen Résistance nach dem

[21] *Cronache di poveri amanti*, Vallecchi, Florenz 1947.
[22] *La Banda di Döhren*, Einaudi, Turin 1950.

8. September 1943, als Deutschland über Nacht vom Bundesgenossen zum Eindringling geworden war, zu schreiben; aber der Literatur als solcher vermögen sie nicht viel zu bedeuten: sie vermehren die weißen Blutkörperchen in einem Organismus, der ganz anderes zu seiner Auffrischung brauchte.

Aus derselben Sammlung wären noch weitere Werke autobiographisch-bekenntnishaften Charakters zu erwähnen wie Giovanni Arpinos *Du warst glücklich, Hans*[23], eine Ich-Erzählung aus dem Nachkriegs-Genua und aus der Welt der Jungen, die „noch einmal davongekommen" sind. Der Stil des Werkes dürfte eindeutig Hemingway verpflichtet sein, eine Tatsache, die bei den jungen Neorealisten, die sich fast ausschließlich an den modernen Amerikanern orientieren, nichts besonderes darstellt. Auch des Kalabresen Seminara Fortunato *Wind im Olivenhain*[24] gehört hierher. Sein vor einigen Jahren erschienenes Werk *Die Baracken*[25] hielt man damals für die erste Manifestation der Strömung des *Populismus*, wie man den Neo-Realismus damals noch nannte, und der sich heute, offen gestanden, mit der Wiederholung seiner konventionell gewordenen Motive in einem Engpaß befindet[26]. Ob jedoch solche Werke dem Neo-Realismus ein neues Feld öffnen, ist zweifelhaft, dazu ist ihr Rahmen (wie hier beispielsweise der der alten Bauerndichtung) zu eng gespannt.

Giuseppe Longos *Tage von einst*[27] ist ein Werkchen mit Erlebnissen, Erfahrungen und Momenten aus dem Leben des Autors, eines ehemaligen Redakteurs des *Messaggero*. Die einzelnen Kurzerzählungen, „Arabesken", deren kürzeste nicht ganz zwei Seiten umfaßt, verleugnen mit dem klaren Aufbau ihrer Kunstprosa nicht den neoklassizistischen Einfluß der Ronda und das Vorbild der Cecchi und Serra. Der Verlag hat sich zum Ziel gesetzt, die Reihe, in der das Werk erscheint, ausschließlich der (fragmentistischen) Kunstprosa zu widmen.

Auch die beiden bekanntesten Werke Carlo Levis gehören hierher. Das über Italien hinaus bekannt gewordene und in mehrere Sprachen übersetzte Buch *Christus kam nur bis Eboli*[28] ist eigentlich ein Erlebnisbericht des Autors über die Zeit seines politischen Exils in Lukanien während der für den Faschismus kritischen Epoche des Abessinienkrieges. Aus dem „aufgeklärten" Turin Gobettis kommend, tritt Levi in eine Welt, in der man noch Liebesfilter braut, lebt in einem Ort, *der bis vor kurzem nicht das Rad kannte*. Und diese Folie des „ewigen Südens", an dem die Geschichte von Jahrtausenden spurlos vorüber-

[23] *Sei stato felice, Giovanni*, Einaudi, Turin 1952.

[24] *Il vento nell'Oliveto*, Einaudi, Turin 1951.

[25] *Le baracche.*

[26] Parallel zum neorealistischen Film, der vom Realismus bei einem gewissen Sentimentalismus angelangt ist (die „neue Wendung", von der man nach Zavattinis Film *Amore in città — Liebe in der Stadt* sprach) und der im Augenblick durch eine Krise geht, auch wenn die Produktion selbst (gegen 100 Filme im Jahr) anwuchs. Ein Ausweg des Films ist das Verfilmen von literarischen Werken geworden, an deren Spitze Novellen und Dramen von Pirandello stehen.

[27] *I giorni di prima*, Cappelli, Bologna 1952.

[28] *Cristo si è fermato a Eboli*, Einaudi, Rom 1945.

ging, gibt der bäuerlichen Kultur, die hier geschildert wird, etwas Zeitloses, Fabelhaftes, das sich auch auf das Buch selbst überträgt. Das mag (neben einem gewissen Anklingen an D. H. Lawrence!) wohl zu nicht geringem Prozentsatz zu dem Welterfolg des Werkes beigetragen haben, in dessen Mittelpunkt der Autor selbst als *Don Carlo*, Arzt und Hexenmeister, Weiser und geheimster Kenner der „südlichen Seele" fungiert. Levi hat hier eine Zeichnung des Südens versucht, indem er dessen Minderwertigkeitskomplex auf einen Nenner mit der Antipathie, oder besser Apathie, dem Faschismus gegenüber bringt, der hier, wie alles, was von außen kommt, als Ausbeutung in der Zeitlosigkeit eines Daseins empfunden wird, zu welchem die Heilsbotschaft der Humanität noch nicht vorgedrungen ist. Seine Menschen fühlen sich als *Lasttiere* der Gesellschaft, als *contadini*, denen gegenüber die *luigini* stehen, deren Vertreter Don Luigino vergebens versucht, dem *Imperium, das auf die Hügel von Rom gestiegen war*, auch in Gagliano zum Einzug zu verhelfen — in Gagliano, wohin selbst Christus noch nicht gefunden hatte. Nicht zu Unrecht hat man in diesem Werk eine der größten Persiflagen des Faschismus gesehen, die dazu bestimmt war, auch *den verbohrtesten Luigini klarzumachen, daß es lächerlich war für ein Land wie das unsrige, wo es ein „Problem des Südens" zu lösen gilt, nach Abessinien zu gehen.*

Die Uhr[29] ist als Rahmenerzählung auf der Bergsonschen Idee von *temps concret* und *temps abstrait* aufgebaut (ein „Raisonneur" versucht den Leser auf seine Art in gewisse „Geheimnisse" der Lebensphilosophie einzuführen) und im übrigen eine „legendenhafte" Fortsetzung der Autobiographie des *Christus*. Nur mit dem Unterschied, daß der Autor hier gleichzeitig auch die Geschichte seiner eigenen Partei, des liberal-sozialdemokratischen *Partito d'Azione*, dessen Organ *Italia Libera* er als Chefredakteur vorstand, und damit auch der Krise des Kabinetts Parri gibt. Das Werk ist der Schlüsselroman der italienischen Nachkriegsliteratur par excellence und so hat man auch tatsächlich auf die barocken Romane mit ihrem ergänzenden Personenverzeichnis hingewiesen. Der Autor karikiert sich selbst in der Figur des vielseitigen und gewandten *Signor Giovanni*, und Benedetto Croce, Guglielmo Giannini, dem Begründer des *Qualunquismo*[30], Parri und dem sizilianischen Banditen Giuliano wird die Ehre einer Namensnennung zuteil. — Die Einheit der Erzählung umfaßt (wie bereits bei Vittorinis *Conversazione in Sicilia*[31]) drei Tage und, wie dort, erklärt der Verfasser auch hier am Ende, *wie es der Gepflogenheit entspricht*, daß *Tatsachen, Namen und Personen des Buches imaginär sind*; was jedoch wenig zu überzeugen und nur einen „lecteur paisible et bucolique" im guten Glauben zu belassen vermag.

Der zur älteren Generation gehörende Florentiner Rechtsanwalt Bruno Cicognani schließlich hat mit seinem Werk *Reise durchs Leben*[32] die auto-

[29] *L'Orologio*, Einaudi, Turin 1950.

[30] Die bekannte *Jedermannspartei* Italiens.

[31] Deutscher Titel der Schweizer Ausgabe: *Tränen im Wein.*

[32] *Viaggio nella vita*, Vallecchi, Florenz 1952.

biographisch-regionalistische Linie seiner Werke der zwanziger Jahre fortgesetzt und befaßt sich in kurzen Erzählungen mit Geschehnissen aus dem eigenen Leben, deren engere topographische Punkte zwischen der Florentiner Via dei Servi und Via Laura liegen und deren weiterer Rahmen die Toskana darstellt[33].

An diese Gruppe schließt sich eine Menge von Erinnerungsbüchern an mit persönlichen Begegnungen oder Urteilen über Zeitgenossen; gesammelten Interviews, deren bloß informativer Charakter klar werden muß, wenn man sich vergegenwärtigt, daß in einem einzigen Bande Dutzende solcher kleinen Impressionen und Arabesken sich ablösen und daß fast das ganze zeitgenössische Pantheon von Staatsmännern, Militärs, Künstlern und Schriftstellern am Leser vorbeidefiliert. Ugo Ojettis *Cose viste* mögen hier Vorbild gewesen sein für Giovanni Comissos *Italienische Capriccios*[34] und Indro Montanellis[35] „Interviews" in vier Bänden, in deren letztem auch die neue Botschafterin der USA beim Quirinal nicht fehlen darf. — Man hat hier seine Begegnungen „registriert", die jedoch nur allzu oft von der Warte eines zu wörtlich genommenen Nationalismus gesehen sind und die obligaten Verzeichnungen tragen, die diesem Genre nun einmal eigen sind.

Die ausstehende Leistung auf dem Gebiete des reinen Tagebuchs ist zweifelsohne Cesare Paveses *Handwerk des Lebens*[36], das zwei Jahre, nachdem der Autor freiwillig aus dem Leben geschieden war, veröffentlicht wurde. Es handelt sich bei diesem Werk nicht um ein Tagebuch äußerer Geschehnisse und Daten; was hier in den Jahren von 1935 bis 1950 aufgezeichnet wurde, ist die „Seelengeschichte" eines Menschen, in der mit fast monomaner Beharrlichkeit die Idee des Selbstmordes immer wieder erscheint. Das äußere Leben bewegt den Autor so wenig, daß er den Tag der Beendigung seines politischen Exils in Kalabrien mit nur zwei Worten erwähnt. Es ist eine ungeheuere Spannung in diesem Buch voll minutiöser Selbstanalysen, die konsequent dorthin führen muß, wo sich der Autor selbst das Leben nimmt. —

Was nun hier vor uns abrollt, sind, wie schon gesagt, die inneren Probleme des Künstlers und Menschen Pavese, die fast nur verständlich sind, wenn man sich mit dem übrigen Werk dieser multiplen Persönlichkeit bekannt gemacht hat: Prinzipien und Fragen der literarischen Schöpfung und Kritik, Suche nach einer eigenen Kunstlehre, nach den Gesetzen einer objektiven Dichtung, Grübeln

[33] Cicognani ist jedoch auch mit objektiven Erzählungen hervorgetreten, darunter vor allem mit *Velia*, einem Roman aus der Toskana und Florenz, in dem der Verleger das „Meisterwerk der ersten Hälfte des Novecento" erblickt und mit einem Drama *Yo, el rey*, das vor einigen Jahren in San Miniato im Freien uraufgeführt wurde. Eine deutsche Aufführung dieser auf historischen Studien beruhenden Neufassung des Don-Carlos-Stoffes ist leider nicht zustandegekommen, da man wohl eine Konfrontierung mit dem idealistischen Schillerschen Stück allzusehr gefürchtet hat.

[34] *Capricci italiani*, Vallecchi, Florenz 1952.

[35] *Pantheon Minore*, *Tali e Quali*, *I Rapaci in Cortile*, 1952; *Busti al Pincio*, 1953, Longanesi, Mailand.

[36] *Il mestiere di vivere*, Einaudi, Turin 1952.

über Ästhetik und das Problem der Einheit des dichterischen Werkes mit Zurückgreifen bis auf Homer, waches Bewußtsein der Gefahr des literarischen Fragments, der „Sammlung", Bemerkungen eines Misogynen über das uralte Problem des Weibes, Sentenzen, Maximen, Reflexionen, kunstkritische Bemerkungen, die alle jedoch um das eigene Ich, die eigene dichterische Schöpfung kreisen. Der Autor, ein Mensch voll ungeheuerer innerer Spannungen, weiß, daß die Ekstase der dichterischen Schöpfung noch billig verdient ist gegenüber der auf sie folgenden Beklemmung, weiß um die Wahrheit des Rilkeschen Verses von den Dingen, an die sich der Dichter gibt, die reich werden und ihn ausgeben; man spürt ein ehrliches Ringen um eine gültige Antwort auf all diese Probleme, und so ist man versucht, dem Autor sogar eine falsche Auslegung Kants nachzusehen, würde er ihn nicht als *Idioten* bezeichnen. —

Auch Pavese hat das zentrale Problem der literarischen Schöpfung seiner Zeit verstanden: *Mein und meiner Zeit dringendstes ästhetisches Problem ist ohne weiteres das der Einheit eines Dichtwerkes.* So muß uns die Intensität befremden, mit der man heute noch hinter der „Lösung" des „Rätsels Pavese" her ist um einiger billiger Sensationen willen, ohne sich klar und unumwunden die Frage nach seinem dichterischen Vermächtnis zu stellen, dessen Forderungen keinerlei Auslegung bedürfen. Daß Pavese zur literarischen Linken seines Landes zählte, wird man wohl nicht als Grund dafür anführen dürfen, daß seine ästhetischen Forderungen bis heute ohne Resonanz geblieben sind.

Wenn man von Pavese, dessen Werk eminent introspektiv bestimmt ist, zu Corrado Alvaro kommt, ist eine radikale Umstellung notwendig. Was wir hier in den von 1927 bis 1947 gehenden Aufzeichnungen des über 400 Seiten starken Bandes *Fast ein Leben*[37] vor uns haben, sind Eindrücke von Reisen des Autors in Deutschland, Rußland, der Türkei; skandalöse Berichte über die römische Gesellschaft, Pikanterien, „tranches de vie", Beobachtungen, Betrachtungen zum Problem des italienischen Südens, eigene und fremde Maximen und Reflexionen. Anlage, Berichterstattung und Stil verleugnen nicht die journalistische Begabung und Herkunft des Autors. In Wirklichkeit ist das Buch eher ein Notizbuch mit (sehr wohl redigierten) Aufzeichnungen, in dem so schließlich alles festgehalten ist, was einen aufmerksamen Beobachter des sozialen und politischen Lebens interessiert. — Fraglich ist natürlich, wie weit das alles für bare Münze zu nehmen ist: so ist man als Deutscher etwas frappiert, wenn man erfährt, daß es in Deutschland autorisierte Bettler gibt, die zum Zeichen ihres Amtes ein gelbes Armband mit drei schwarzen Punkten (Steine oder Brote?, so fragt sich der Autor) tragen und von einem Hund begleitet sind. Wo sich Alvaro mit dem Ausland befaßt, glauben wir überhaupt eine fragwürdige Haltung zu erkennen, die mit dem Odium eines längst veralteten und überholten Nationalismus infiziert ist. So sieht er beispielsweise in einem

[37] *Quasi una vita. Giornale di uno scrittore*, Bompiani, Mailand 1951.

deutschen Priester, der nach italienischem Brauch zu Ostern seine Wohnung segnet, einen *gezähmten Kannibalen.* Wir sind im Zweifel, ob solches Verhalten das geeignete zu einer europäischen Verständigung sein dürfte. — Natürlich dürfen auch nicht pikante Anekdötchen der faschistischen Gerarchen fehlen und ein Panorama der faschistischen Gesellschaft, der soziologischen Struktur der neuen Ära, wo der Autor glaubt, Kritiker einer zeitbestimmten Mimikry der neu aufkommenden „bürgerlichen" Gesellschafts- und damit Herrschaftskaste zu sein. —

Gehen wir zu den künstlerischen Ansichten des Verfassers über, so nimmt seine Manie der Dokumentierung nicht wunder (oft wird auf die Eignung kleiner gesammelter Notizen für eine größere Erzählung hingewiesen), wenn man seine „zeitgemäße" Ästhetik betrachtet, nämlich, daß das *Kunstwerk aus einer endlosen Aufmerksamkeit auf die Einzelheiten geboren* werde: *ein Teil an den anderen gereiht, ergibt das Bild.* — Speziell seit der doppelten Einflußnahme der Kunst- auf die Literaturwissenschaft mit Burckhardt und schließlich mit Wölfflin wurde das Problem wieder aktuell, ob eine Übertragung der Kategorien der Sichtweisen auf jene der Sprechweisen möglich sei, und bereits Lessing hat hierauf schon eine mehr oder weniger erschöpfende Antwort gegeben. Wir sehen jedenfalls in diesem vom Autor vertretenen „literarischen Pointillismus" keinen Ausweg aus der augenblicklichen prekären Lage der jungen Literatur, — so wenig Zola nicht Anfang, sondern Ende einer Epoche gewesen ist. Das ganze Werk schließlich beweist die enge Bindung zwischen Literatur und Journalismus in Italien, die ein mehr oder weniger „sozial" bestimmtes Interesse impliziert, und das folgende Buch des Autors zeigt auch ein Fortschreiten in dieser Richtung.

Ich möchte in der Tat die Schriftsteller von heute fragen: warum schreibt ihr eigentlich? Und alle antworteten mit Sätzen, in denen unvermeidlich die Worte „ich", „mein", „meine" erscheinen würden; so kommentiert Piero Santi in seinem *Tagebuch (1943—1946)*[38] die heutige italienische Literatur, die aus *allzu personellen Mythen* bestehe. Es erstaunt, bei dem Autor eine solche Fragestellung zu finden; was aber dann auf den Seiten dieses äußerst intimen Tagebuches erscheint, ist die dokumentierte Unfähigkeit (oder Unreife) zur künstlerischen Produktion. Und so vergehen Monate und Jahre, und schließlich sieht der Leser das Fragment einer vom Autor geplanten und reichlich delikaten *Geschichte der florentinischen Lichtspieltheater* als Teil des Tagebuchs. Man hat in der Veröffentlichung dieses Buches einen für italienische Verhältnisse ungeheuren Akt der Courage erblickt[39]; aber, so fragen wir uns, genügt es (mit einem gerüttelt Maß voller Exhibitionismus) ein bereits zur Genüge bekanntes „mal de siècle" aufzuzeigen und mit einer monomanen Besessenheit und Psychologismus abzu-

[38] *Diario (1943—1946)*, Neri Pozza, Venedig 1950.

[39] Die Veröffentlichung Santis ist jedoch trotzdem weit davon entfernt, den „Skandalcharakter" anderer homogener Publikationen auch nur in etwa zu teilen wie z. B. Maurice Sachs' *Le Sabbat* oder auch Jean Cocteaus *Journal d'un Inconnu.*

handeln? Es ist nicht das „Bewußtsein der Sünde" allein (welches die Kritik hervorzuheben sich so bemüht hat!), das wie mit einem Zauberstab alle Probleme löste, weder auf moralischem, noch auf ästhetischem Gebiet; dazu bedarf es ernster Arbeit. Und man sollte wünschen, daß der Autor im Sinne der von ihm gewonnenen Erkenntnisse dazu fähig wäre, was ihn sicherlich einem größeren Kreis bekannt machen dürfte. Man glaubt, hier so etwas wie einen neuen Wind zu verspüren, aber trotzdem hat man das Gefühl, daß sich diese junge Generation noch allzusehr in dem Narzissusspiegel ihres Autobiographismus selbst betrachtet, anstatt die nun einmal als notwendig erkannten Folgerungen zu ziehen, deren wichtigste ist, daß man wieder zu der Idee des Universalitätscharakters einer wahren Kunst zurückgefunden hat.

Neben dieser Kategorie von Tagebüchern, die das Geschehen und seine Spiegelung mehr oder weniger unvermittelt wiedergeben und von der wir uns wiederum nur auf eine kleine, uns charakteristisch erscheinende Auswahl beschränkten, existiert eine weitere, welche die Vorgänge an Hand vorliegender Skizzen späterhin erweitert hat, so daß sie uns heute halb „romanhaft" anmuten.

Hierzu gehört vor allem das Tagebuch des Triestiners Pierantonio Quarantotti Gambini *Frühling in Triest*[40], ein Bericht über die turbulenten Tage des Mai 1945, als sich nach dem letzten Krieg wiederum die Frage des Status quo für Triest erhob. Dieses Tagebuch ist durch die jüngsten Ereignisse zu höchster Aktualität gelangt, da es die fluktuierende Situation jener Tage, aus der heraus sich die augenblickliche Lage der Dinge ergeben hat, festhält und so einen Blick hinter die Kulissen der kleinen Weltgeschichte zuläßt, die damals in einem seit Jahr und Tag umstrittenen Grenzgebiet gemacht wurde.

Weiterhin ist hier Dino Buzzatis „Fragmentensammlung" *Gerade in jenem Augenblick*[41] zu erwähnen, deren Platz zwischen mit Hoffmannscher Phantasie reproduzierter Tagebuchnotiz, Erlebnisbericht, Meditation, Erinnerung und dem brillant geschriebenen kleinen literarischen Gag liegt. Der Autor hat sich redlich Mühe gegeben, um seine beinah hundert „Arabesken" mit Verschlüsselungen, die an den Geist der *Lettres persanes* erinnern, an Stendhalsche Mystifikation und die Phantasie E. T. A. Hoffmanns, in ein Land Utopia zu verlegen; und nur gelegentlich vermerkte Jahreszahlen lassen erkennen, daß z. B. mit dem *Hunneneinfall* der Einzug der „Bundesgenossen" der Achse gemeint ist, kurz, daß es sich hier um ein Tagebuch kurioser Art handelt, das sich in einem Wachtraum von den letzten Kriegsjahren bis zum Beginn des Jahres 1950 erstreckt.

Meine Herren, sprechen wir vom Elephanten, er ist das einzige Tier von einer gewissen Bedeutung, von dem man in diesen Zeiten ohne Gefahr sprechen kann. Diese Äußerung aus den Grimmschen Briefen über die Zustände im Paris der

[40] *Primavera a Trieste, Ricordi del '45*, Mondadori, Mailand 1951.
[41] *In quel preciso momento*, Neri Pozza, Venedig 1950.

Revolution gab den Titel ab für den Bericht des Mailänder Verlegers Leo Longanesi über die Jahre 1938—1946: *Laßt uns vom Elephanten sprechen. Fragmente eines Tagebuchs*[42]. Hiermit will der Autor, ehemaliger Verfasser eines Enchiridions für den faschistischen Milizsoldaten, in dem neben anderen der lapidare Satz steht *Der Duce hat immer recht*, wohl auf die Unmöglichkeit einer freien Meinungsäußerung unter dem faschistischen Regime hinweisen. — Auch dieses Werk hat oft die einzelnen Notizen und auch fremde Berichte zu kleinen Erzählungen ausgesponnen: besonders schön ist der Bericht von der nächtlichen Verschwörung in den Septembertagen 1943 beim Kerzenschein in den unteren Räumen der Gemeindebibliothek eines kleinen mittelitalienischen Städtchens, aus der dann jedoch nichts wurde, *weil die Handlungen in Italien immer eventuelle sein müssen.* Und auch hier ist wiederum von der „Chronique scandaleuse" der faschistischen Gerarchen und weiblicher Angehöriger des Hochadels bis zur Totenerweckung eines jungen Mädchens, die der Phantasie eines Marquis de Sade alle Ehre gemacht hätte, nichts vergessen worden, was ein äußerst düsteres Bild des betreffenden Zeitabschnittes geben könnte, auch wenn man dabei ab und zu die Grenzen des guten Geschmackes streifen mußte. Und so kann man dem Autor sein Schlußwort, *Bewahrer in einem Lande zu sein, in dem es nichts zu bewahren gibt*, nicht verübeln, wenn seinem anscheinend sehr aufmerksamen Auge auch in Zeiten tiefer Erniedrigung versagt blieb, wahrem und echtem Menschentum zu begegnen.

Schließlich sei noch der bekannte Filmregisseur Mario Soldati mit dem kurzen Tagebuch seiner Flucht von Rom nach Neapel in den kritischen Septembertagen des Jahres 1943 *Flucht nach Italien*[43] erwähnt, das einen klaren Einblick auch in die Volksseele, ihr Fühlen und Denken[44] gibt.

Auf diese Tagebuchgattungen allgemeiner Natur folgen nun noch die reinen Kriegstagebücher, voran Curzio Suckert-Malaparte mit seinem Bericht über den italienischen Junifeldzug gegen Frankreich im Jahre 1940. *Die Sonne ist blind*[45], vom Autor verschämt als „*Roman*" bezeichnet, ist eine autobiographische Erzählung, in der *alles wahr ist: Zeit, Menschen, Geschehnisse, Gefühle, Orte. Die Personen tragen ihre wahren Namen, ihr wahres Gesicht.* Die Hauptfigur des Buches, *Der Hauptmann der Alpini* ist Suckert selbst, der dem Leser auch noch photographisch und mit der bescheiden-generellen Bezeichnung

[42] *Parliamo dell'elefante. Frammenti di un diario*, Longanesi, Mailand 1947.

[43] *Fuga in Italia*, Longanesi, Mailand 1947.

[44] Insofern ist der Schluß aus dieser ganzen Tagebuch-Literatur interessant, daß Deutschland, was das breite Volksempfinden angeht (soweit es sich hier in dieser Literatenschicht manifestiert), nie als (unbequemer) Bundesgenosse, sondern eher stets als Feind betrachtet wurde; zumindest, nachdem sich das Blatt gewandt hatte. Aus der Zeit vorher ist bei Alvaro wohl authentisch ein geflügeltes Wort, das in Italien über das Verhältnis zu seinem Achsenpartner umlief, berichtet: *Ihr schlaft, Kinglax* [ein Abführmittel] *arbeitet.* Das dürfte zur Genüge zeigen, daß auch die letzte der forcierten Alliancen mit dem „Süden" seit der Zeit der Staufer (die bekannte Ergänzung der „faustischen" Seele südensehnsüchtiger Romantiker), daß auch die berühmte „Achse Berlin—Rom" in ihrer südlichen Hälfte durchaus nicht existent war.

[45] *Il sole è cieco*, „*Romanzo*", Vallecchi, Florenz 1947.

Der Hauptmann vorgestellt wird. Erstaunlich ist, daß der Autor, der nach seinen eigenen Worten der einzige ist, der es während des Krieges öffentlich gewagt hat, diesen *coup de poignard dans le dos* zu verurteilen, trotzdem daran teilgenommen hat.

Die Wolga entspringt in Europa[46] ist ein Kriegstagebuch aus dem Rußlandfeldzug, an dem Suckert als Korrespondent des *Corriere della Sera* teilnahm. Und zwar handelt es sich hier um Berichte aus dem Abschnitt der Ukraine-Front, die Suckert-Malaparte, als ihn dort die deutsche Heeresleitung auswies, nach einer kurzen Unterbrechung in Finnland fortsetzte. Der Autor, dessen Berichte *von der öffentlichen internationalen Meinung als das einzige objektive Dokument von der Rußland-Front aufgenommen* wurden, sieht in dem Konflikt *einen par excellence bürgerlichen Krieg* gegen eine soziale Neuordnung, wobei er die *Unvereinbarkeit zwischen der bürgerlichen Moral und der Arbeitermoral, welche die Moral der modernen Welt ist*, hervorhebt. Und der heutige Slogan des Atlantikpaktes *Europa gegen Asien* (wie der Autor ihn sieht) ist nur ein Euphemismus für die beiden wirklich kontrastierenden Kräfte: bürgerliche Moral und Arbeitermoral.

Man soll das Phänomen Malaparte, auch das literarische, nicht zu tief nehmen. In gelinder Umkehrung eines seiner berühmt-berüchtigten Verse auf das italienische Volk hat man ihm in seinem eigenen Lande nachgesagt, daß er *nur ein Gesicht, zwei Arme und einen Kopf, aber hundert „Stile"* habe. Und wenn hier ein Konvertieren des Buffonschen Satzes *Le style c'est l'homme même* gestattet ist, darf man auch das „moralische" Phänomen Malaparte für das nehmen, was es ist: angefangen von seinen männermordenden Vorreden in der faschistischen Literatur gegen den *kulturellen Defaitismus der Croce-Anhänger*, die *ganze niedrig-feige Familie der italienischen Intellektuellen*, gegen *Cavour, diesen liberalen Angelsachsen, Häretiker und modernen Erzfeind des italienischen Geistes*, bis zu seinen letzten Metamorphosen. Ein Mann, der zuviel Partei ergreift, muß sich notwendigerweise einmal widersprechen. Suckert-Malaparte ist einer jener (in ihrem eigenen Lande wenig geltenden) Propheten, die ihrer Zeit immer voraus sind, denen ewig verheißungsvoll das Morgen blüht und die zur geistigen Avantgarde derer gehören, die immer zur rechten Zeit das sinkende Schiff verlassen.

Weitere Kriegstagebücher über den regulären Krieg Italiens sind Nuto Revellis *Es ist nie zu spät*[47], das *Den Alpinis in Rußland und den Partisanen in Italien* gewidmet ist und Erinnerungen aus dem Feldzug des italienischen Expeditionskorps in Rußland bringt, dem der Autor angehörte, bevor er in seinem eigenen Lande in den Partisanenkampf eingriff. — Ein „romanhaftes"

[46] *Il Volga nasce in Europa*, Aria d'Italia, Rom-Mailand 1951. (Die erste Ausgabe wurde 1943 durch ein englisches Bombardement zerstört und die zweite im selben Jahr von den deutschen Behörden beschlagnahmt.)

[47] *Mai tardi*, Panfilo Editore, Cuneo 1946.

Kriegstagebuch aus dem Rußlandfeldzug ist Mario Rigoni Sterns *Sergeant im Schnee. Rückzugserinnerungen aus Rußland*[48], das, als Erstlingswerk des Autors, den Preis *Opera Prima* in Viareggio erhielt. Dieselbe Technik wenden Renzo Biasions Kriegstagebuch *Sagapò*[49] aus dem Griechenlandfeldzug der Jahre 1941—43 und Raul Lunardis *Tagebuch eines Landsers*[50] aus dem Krieg in Slovenien und Kroatien an. Der bereits mit Erzählungen (darunter einer größeren autobiographischer Natur aus dem Universitätsleben zur Zeit des Faschismus) hervorgetretene Mario Tobino berichtet in *Libysche Wüste*[51] vom Afrikafeldzug; und aus einer größeren Überschau schließlich ist das vor kurzem erschienene 700 Seiten starke Werk eines ehemaligen höheren Sanitätsoffiziers geschrieben: *Sturzwellen und Klippe. Erinnerungen eines italienischen Chirurgen, Soldaten und Seemanns, 1915—1945*[52] von Achille Talarico.

Diese Gattung hat eine fluktuierende Grenze, die zwischen dem rein literarischen Interesse und dem einer beruflichen „Rechtfertigung" verläuft, jenseits derer schon das Tagebuch des italienischen Generalstabschefs Ugo Cavallero stehen dürfte, der in den Wirren des schicksalhaften Jahres 1943 freiwillig aus dem Leben schied. Und von hier ist es nicht mehr weit zu den Memoiren und Tagebüchern politischer Größen und affiner Gestalten, die bereits außerhalb des abzuschreitenden Kreises liegen, ihr Entstehen eigentlich anderen Gründen als denen literarischer Neigungen ihrer Verfasser zu verdanken haben und mehr oder weniger politische Richtlinien, Überzeugungen und Tendenzen vertreten.

Hiermit ist nun der Kreis des autobiographischen und (ihm inhärent homogenen) fragmentistischen Schrifttums mit uns hierfür symptomatischen Erscheinungen im literarischen Leben des letzten Jahrzehnts in Italien abgeschritten. Diese Entwicklung der Literatur in Richtung der genannten Fakten ist in Italien schon vor einem Jahrzehnt totgesagt worden und noch Alvaro betrachtet *die Mode der zahlreichen Literatur der Kindheitserinnerungen in den letzten Jahren als das Ende einer Epoche* (1944).

Der Einwand, dieser Charakterzug der Literatur sei eine Konsequenz des faschistischen Regimes, überzeugt jedoch nur zum Teil, auch wenn wir uns der Tatsache bewußt sind, daß die faschistische Zensur ein Angehen gewisser Themen nicht erlaubte[53] und so die jungen Schriftsteller gewissermaßen auf die eigene Domäne zurückverwies.

Auch die Gründe einer Beeinflussung von Journalismus und Philosophie her, welch letztere man (post festum) als *d'oltremonte e d'oltremare* kommend abzu-

[48] *Il sergente nella neve. Ricordi della ritirata di Russia*, Einaudi, Turin 1953.

[49] *Sagapò*, Einaudi, Turin 1953.

[50] *Diario di un soldato semplice*, Einaudi, Turin 1952.

[51] *Il deserto della Libia*, Einaudi, Turin 1952.

[52] *Scoglio e Marosi. Ricordi di un chirurgo, soldato e marinaio d'Italia (1915—1945)*, Le Settimane d'Italia, Milano 1953.

[53] Das Schicksal von Carlo Bernaris Roman *Tre Operai* bezeugt das mit Gewißheit.

lehnen und als dem italienischen Geist nicht kongenial darzustellen versucht hat (die aber trotzdem auf fruchtbaren Boden gefallen ist), erklären das Phänomen nur halb; es muß hier eine tiefere geistige Disposition vorliegen[54].

Neben der Manifestation eines gewissen Individualbewußtseins darf man darin vielleicht auch eine Auswirkung und zu gleicher Zeit ein Eingehen auf den „realistischen" Sinn des Italieners sehen, dem nur *fatti avvenuti*[55] (tatsächlich Vorgefallenes) etwas zu bedeuten vermögen, der mit Sankt Thomas seine Hand in die Seite legen möchte, damit er glauben kann: das *document humain* im Sinne der Goncourtschen Auffassung gewinnt den Aspekt eines sakrosankten Evangeliums. Und hier ist vor allem der indirekte Einfluß der *Cronaca nera*[56] (der „aktuelle" Teil der Unfalls- und Verbrechensspalten) der großen Tageszeitungen zu erwähnen, deren Artikel in einem Stil gehalten sind, der sich durchaus nicht in einer nüchternen Berichterstattung erschöpft. Vielleicht ist diese „Annäherung an das Objekt" der Literatur nichts anderes als eine unbewußte Reaktion hierauf und käme so auf ein Schlagen der „Konkurrenz" hinaus. Jedenfalls handelt es sich nicht allein um ein literarisches, sondern auch um ein soziologisches Problem, das einer Lösung vor allem auch von seiten des Lesers her bedarf. Carlo Bo, der Kritiker der *Fiera Letteraria*, kommt, von einer anderen Seite her, ungefähr zu demselben Schluß, wenn er sagt: *Es gab einmal, ob man es gut heißt oder nicht, eine Linie, der man zu folgen hatte, eine Linie, deren Charakteristiken das Abwarten und verschiedene Entwürfe waren; heute kann man sagen, daß sich das Interesse der Leser weiter zurückverlagert hat: vom ersten Manuskript sind wir bei den Entwürfen des ersten Manuskriptes angelangt.* Von dieser Warte aus gesehen, ist es zumindest nicht ganz verständlich, wenn (bei der im vollen Gange befindlichen autobiographischen Inflation) Elio Vittorini erklärt, in Italien bestehe ein Bedürfnis nach Autobiographie, da weder der historische Essay, noch die schöpferische Literatur die Aufgabe erfüllen könnten, die zellularen Veränderungen des Geschichtsablaufes im privaten Leben anzuzeigen.

Aber das dürfte nur die Jungen anspornen, den Weg des geringsten Widerstandes zu wählen: den der Formlosigkeit einer Tagebuch-Literatur, die eigentlich nichts weiter ist als eine sich dicht am Objekt haltende Reportage des Zeitgeschehens, bei der man mühelos das Maß an künstlerischer Arbeit, die investiert wurde, erkennen kann. Und trotzdem lassen sich bei den Jungen,

[54] Auch ist man versucht, anzunehmen, daß die Stärke der italienischen Epik in der literarischen Kurzform der Novelle liegt, die sich dem Gesetz einer spontan-unmittelbaren Äußerung leichter anpaßt; vielleicht ist tatsächlich die Novelle die dem italienischen Geist in Wirklichkeit kongeniale epische Form, wofür auch die Literaturgeschichte Beweise erbringen könnte.

[55] Vgl. die bei verschiedenen Verlagen existierenden Sammlungen der *Romane erlebten Lebens* (Pirandello ebenfalls sieht Italien auf seiten des unmittelbaren Verhältnisses zum „Leben", Frankreich dagegen, nach dem alten Gemeinplatz, auf seiten der „Ratio").

[56] Vor nicht allzu langer Zeit erst hat man auf die interessanten Ergebnisse hingewiesen, die eine Untersuchung über das Verhältnis der Literatur hierzu zu erbringen vermöchte.

vor allem mit Pavese, Pratolini und Santi, schon Stimmen vernehmen, die vermuten lassen, daß man zu einer klaren Erkenntnis des Problems vorgedrungen ist.

Aber die Idee einer spontanen Umkehrung des Pygmalion-Wunders scheint noch zu verlockend, als daß man ihrer Versuchung widerstehen könnte, und so lesen wir bei Alvaro: *Boccaccio und unsere alten Erzähler schrieben von Dingen, die sich außerhalb Italiens zugetragen hatten und scherten sich einen Deut um Wahrscheinlichkeit und Dokumentation; die Ferne diente ihnen als poetisches Element. Die Franzosen, Russen und Deutschen tun das heute noch.* Und Indro Montanelli hat anläßlich eines Interviews erklärt, daß er alles bisher Dagewesene übertreffen werde mit einem nun „wirklich" wahren Tagebuch: man ist bei der photographisch genauen Reportage angelangt und es scheint, daß man die sonst nur dem deutschen Geist nachgerühmte Sucht nach dem Absoluten in der Perfektion diesmal im Süden zu übertreffen gedenkt.

Korrekturnotiz. Es war die ursprüngliche Absicht des Verfassers, durch das Übertragen der Werktitel und vor allem der Zitate den Aufsatz leichter verständlich zu machen, ohne ihn durch doppelsprachige Belege über Gebühr auszudehnen. Der Verfasser bedauert daher sehr, daß es ihm zeitlich unmöglich war, der freundlichen Einladung des Herausgebers zur Wiedergabe der Zitate im originalen Wortlaut zu folgen.

Forschungsberichte.

Forschungsbericht über Germanistik auf englischem Sprachgebiet. IV.[1]

Von

August Closs (Bristol).

Dichtung darf nicht zur Handlangerin der Religion oder Politik herabgesetzt werden. Das ist der Grundton der bedeutendsten Stimmen auf englischem Sprachgebiet, ob nun die Verfasser europäischer oder amerikanischer Herkunft sind. Werfen wir z. B. einen Blick auf das Werk des Franzosen Jacques Maritain, der im Jahre 1952 in Amerika auf Einladung der National Gallery of Art in Washington eine Serie von Vorträgen hielt, die in der „Bollinger Series" XXXV als 1. Band englisch erschienen und zwar im Verlag Pantheon Books 1953 unter dem Titel „Creative intuition in art and poetry". Es ist die Summe der ästhetischen und literaturkritischen Erwägungen des Verfassers, der nun als Philosophieprofessor in der Princeton University wirkt. Wir Germanisten werden hier an die Quellen der Dichtung überhaupt herangeführt und über die in der europäischen Kunst bzw. Dichtung oft so unausgeglichene Spannung aufgeklärt, die zwischen dem dunkel Unbewußten, Instinktiven und dem überlegten Gehirnspiel schwebt.

Kunst und Dichtung (art and poetry) werden hier ähnlich wie bei T. S. Eliot in unzertrennlicher Verbundenheit gedeutet; aber sie sind bei Maritain nicht synonym zu nehmen. Art ist (nach Maritain) schöpferische Tätigkeit des menschlichen Geistes; poetry heißt nicht nur Verseschreiben, sondern etwas Tieferes; ein Zwiegespräch zwischen dem innersten Wesen der Dinge und dem dichterischen Selbst. Poetry hat also ihre Wurzel in der vorbegrifflichen Vernunfttätigkeit — „poetry has its source in the preconceptual life of the intellect". Unter 'Intellekt' versteht der Verfasser nicht den rein logischen Intellekt, sondern die Vernunft — die geheimen Quellen innerhalb der menschlichen Seele: „the secret wellsprings inside the human soul and as functioning in a nonrational way".

Nun erkennen wir den bei Maritain so wichtigen Begriff „poetic knowledge", der seinem eigenen Gesetze folgt und nicht der wissenschaftlichen Erkenntnis.

Also Kunst wurzelt in solchem Intellekt, dem es um den Wert des Kunstwerks geht und nicht um den Wert des Menschen: „Art in itself pertains to a sphere separate from, and independent of, the sphere of morality" (S. 51). Daher warnt uns der Verfasser vor den Gefahren angewandter Psychoanalyse, aber ebenso vor den Gefahren einseitiger Kunstleidenschaft, die schließlich, wie Baudelaire, sich selbst vernichtet. Kunst ist in erster Linie Schöpfung eines Künstlers, der über dem Werk sich selbst zum Opfer bringt. Wenn auch die etwaige Tatsache, daß er Rauschgiften verfallen ist, an sich nichts gegen seinen Stil aussagt, so wird dem Dichter jenes Laster am Ende doch zum Unheil werden können.

Wir spüren eine starke, wohl unbewußte Annäherung Maritains an T. S. Eliot, u. a. wenn er den in sich ruhenden Egoismus als den Feind dichterischer Tätigkeit anprangert und Lionel de Fonseka zitiert: „Vulgarity always says I" („On the truth

[1] Vgl. Euphorion 45, 249—256; 46, 217—223; 47, 421—430.

of decorative art. A dialogue between an Oriental and an Occidental", London 1912; in französischer Übersetzung, Paris 1930; „la vulgarité dit toujours je"). Der Dichter kann im Leben selbstsüchtig sein, aber in seiner Kunst muß er sich ganz geben, „disinterested" (S. 143) = uneigennützig, demütig und ekstatisch hingebend (humbly and defencelessly).

Wenn doch ein Ich aus dem Munde des ergriffenen Propheten (David u. a.) und Heiligen spricht, ist es ein schöpferisches Selbst im Sinne von Maritains „creative intuition", das sich ganz gibt, und nicht das selfcentred in sich gefangene Ich eines Rousseau. Der Unterschied zwischen beiden ist wahrhaftig so wichtig wie der zwischen creative emotion und brute or merely subjective emotion. Hier kritisiert Maritain mit Recht die Forderung T. S. Eliots, sich in der Dichtung von emotion (Gemütsregung) fernzuhalten: „Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion" (T. S. Eliot) — richtig, aber nur als Abstand von subjektiver Gemütsregung, nicht von schöpferischer, die wohl der „significant emotion" bei T. S. Eliot entspricht und die ihr eigenes Leben bzw. Gesetz im Kunstwerk findet und nicht in der Biographie oder Umwelt des Dichters. Poesie ist nicht Abreaktion oder eine Art heilendes Sicherheitsventil.

Ähnlich wie die Poesie vom individuellen Gefühl Abstand nimmt, so auch vom rationalen Wortausdruck — doch, wie schon oben erwähnt, im Sinne Maritains, nicht von der intuitiven Vernunft. Hier unterscheidet sich Plato grundsätzlich vom modernen Surrealismus: Plato trennt die dichterische Inspiration von der Vernunft, der Surrealismus ebenso, aber jener deutet den dichterischen Wahnsinn nicht als pathologisch, sondern als Wahnsinn von oben, nicht von unten!

Alle schöpferische Intuition erwächst aus innerer Notwendigkeit, oft in Augenblicken dunkelster Qual; sie erblüht zugleich am Strahl göttlicher Gnade.

Letzten Endes stehen wir vor einem Rätsel und können das Kunstwerk nicht ausschöpfen. Dieses ist wie Rilkes *Füllhorn*:

Unserer Fassung immer ungemäßes
Doch von unsrem Dehnen ausgedehnt.

Über die innere Form haben Goethe, Schiller, Novalis u. a. Entscheidendes ausgesagt. Novalis spricht in den *Fragmenten* vom Gedicht, das seine eigenen Verhältnisse zu den Lesern, seine Umgebung, seine Welt und seinen eigenen Gott besitze. Schiller ringt ebenfalls um die Zweiheit von Wahrheit und Kunst; auch ihm, dem Dichter der *Künstler*, ist Dichtung geformte, intensivste Lebens-Wesensäußerung, in der der „Stoff", wie er sagt, durch die Form „vertilgt" wird.

Davon handelt er im berühmten 22. Brief seiner *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*, die nun endlich in einer verläßlichen und ausgezeichneten Übertragung von Reginald Snell hier zugänglich geworden sind: „On the aesthetic education of man" (London 1954).

In einem scharfsichtigen Vorwort widmet R. Snell Worte warmer Anerkennung Sir Herbert Read, dem Verfechter der Erziehung durch Kunst in „Education through art" (1943); auch gibt er eine wohlunterrichtete Übersicht über die Entstehung und eine philosophische Wertung der Briefe. Das Wort „Graces" stört und hätte meines

Erachtens besser im deutschen Original als „Horen" belassen werden sollen, denn die Horen sind in erster Hinsicht Witterungs- und Jahreszeitengöttinnen, die Pförtnerinnen des Olympos, dessen Wolkentor sie öffnen bzw. schließen; sie sind die Dienerinnen der Here und anderer Götter bzw. Göttinnen. Daß Schillers *Ästhetische Briefe* in einer so anziehenden und kritisch beachtenswerten Ausgabe auch dem breiteren englischen Lesekreis aufgeschlossen worden sind, erfordert unseren uneingeschränkten Dank dem Übersetzer und Verleger gegenüber.

Wie der Dichter aus einem Zentrum schafft, wie sein eigentlichstes und zugleich aller Menschen innerstes Sinnbild sich darin entfaltet, und wie Bild und Urbild zusammenstimmen, zeigt die Studie „Substance and symbol in song" (A. Closs) in der „Modern Language Quarterly" VI, XV, N. 2, 1954, S. 101—117; vgl. auch „Gedanken zur Auslegung von Gedichten" (Deutsche Vierteljahrsschrift 1953).

Schillers Trilogie *Wallenstein* steht nun in einer sorgfältig vorbereiteten Ausgabe von Professor W. Witte in der Serie der „Blackwell's German Texts" (1955) dem englischen Germanisten zur Verfügung. Die reichlichen Anmerkungen geben wertvolle Anregungen, z.B. historische Hinweise, künstlerische Verzahnungen, Parallelen zu verwandten Themen bei Sheridan und Garrick mit Bezug auf die Vergänglichkeit des schauspielerischen Ruhmes; oder Vergleiche der Schilderung von Max Piccolominis Reitertod mit dem Ausbruch von Hippolytos' Pferden in der *Phèdre*, welche von Schiller ins Deutsche übersetzt wurde; ferner mehr oder weniger bewußte Anklänge an fremde Literaturstellen und Parallelen zu Schillers eigenem Werk wie z.B. die Zeilen vom Fluch der sich ewig fortzeugenden bösen Tat und die Entsprechung in der *Braut von Messina* (1998ff). G. Saintsburys klägliche Unterschätzung Schillers gegenüber der blinden Überschätzung der Übertragung durch Coleridge gehört ins Kuriositätenmuseum. Saintsbury nennt diese „a much greater thing than Schillers own work", verrät aber trotz der Miene des Allwissenden bereits in den einst als Evangelium aufgenommenen „Loci Critici" u. a. eine von Blindheit geschlagene Urteilsbefangenheit betreffs Lessing, Schiller, Goethe („rather a powerful diffuser than an original in criticism"), die gegenwärtig nur in T. S. Eliots Fehlurteil ihresgleichen finden kann.

Chronologisch gehörten R. Pascals „The German Sturm und Drang" (Manchester University Press), Robson-Scotts „German travellers in England (1400—1800)" (Oxford) und E. L. Stahls „Friedrich Schiller, theory and practice" (Oxford) in diese Darstellung, aber diese Bücher wurden mir bisher noch nicht zugestellt. Die feinfühlende Inaugurationsrede des Sheffielder Ordinarius für Germanistik Professor W. Mainland ist dem Gedanken der Freiheit, besonders bei Schiller, gewidmet: „Freedom. Some German thoughts from the eighteenth century" (März 1954). Dieser Festvortrag enthält eine programmatische, vornehme Auslegung des Freiheitsbegriffes: „for the artist this is the freedom to do, not as he pleases, but what he must . . ." So wird das Gedächtnis Schillers auch im ags. Sprachgebiet in Ehren gehalten, denn es ist das Bild des lebendigen Dichters und Dramatikers Schiller, das der Sheffielder Gelehrte im Herzen trägt und vermittelt, nicht eine erklügelte Abstraktion.

Ein höchst erfreuliches Zeugnis anregender ags. Beschäftigung mit dem deutschen Schrifttum sind einige durchaus unzünftig auftretende Schriften aus der Feder kühner Neubahner, z.B. die originelle Deutung von Goethes *Wilhelm Meister* in der Studie „Wilhelm Meister and the ambiguity of Goethe" („The Cambridge Journal", August

1953) von dem namhaften Dichter und Kritiker D. J. Enright, der gegenwärtig als Gastprofessor an der japanischen Universität Kobe lehrt und dessen Dichtung und literarisches Urteil nicht nur im „Listener" und „Times Literary Supplement", sondern auch im Ausland Echo finden. D. J. Enright war mit dem „Scrutiny"-Kreis verbunden, von dessen Zeitschrift der letzte Forschungsbericht handelte. „Scrutiny" ist unterdessen leider trotz erhöhter Anzahl der Subskribenten und trotz finanziell solider Grundlage vom Herausgeber Dr. F. R. Leavis im Oktober 1953 eingestellt worden. Damit wurde eine der eigenartigsten und besten Zeitschriften Englands zu Grabe getragen, aber ihr Einfluß wirkt sich weithin aus, nicht nur durch fähige Köpfe, die nun an verschiedenen Universitäten des Landes und außer Landes tätig sind, sondern auch durch kritische Haltung gegenüber dem gesamten europäischen Schrifttum, das in neues Licht gerückt wird. Neben „Scrutiny" war wohl die englische Zeitschrift „Horizon" (1940—1950) unter der Leitung von Cyril Connolly in der Frage literarkritischer Neuordnung von Wichtigkeit. Die wesentlichen Leistungen dieses „Horizon", die tief im politisch-sozialen Zeitgeschehen wurzelten, sind nun im Bande „The Golden Horizon" (London 1953) gesammelt, einem Zeitdokument, das außer der Popularität F. Kafkas mit Hinsicht auf die deutsche Literatur besonders den mächtigen Einstrom Hölderlinscher Dichtung widerspiegelt, vor allem seit der Jahrhundertfeier des *Hyperion*-Dichters mitten im zweiten Weltkriege. Als Beispiel dafür sei abgesehen von J. B. Leishmans Hölderlin-Übertragungen (Hogarth Press) auf Vernon Watkins „Hölderlin, Two poems. Hyperion's fate-song, Half of life" verwiesen. Cyril Conolly gab in einem zweiten Band unter dem Titel: „Ideas and places" (London 1953) seine eigenen kritischen Aufsätze in „Horizon" wieder, worin jedoch leider das deutsche Schrifttum zu kurz kommt, ja des Herausgebers Verschlossenheit (wohl aus sprachlichen Gründen) peinlich auffällt. Wenn es ihm auch um die eigene Ausdrucksform in erster Linie geht, sucht er doch überall den engen Anschluß an Weltliteratur, den geistigen Verkündigungsraum unter den Völkern, den einst Goethe sich und uns allen erst schaffen mußte und in dessen Atmosphäre eine erstrangige Zeitschrift heute allein Daseinsberechtigung finden kann.

Aus der älteren Generation ist der an der University of Tasmania (Hobart) lehrende Germanist L. A. Triebel (aus der Schule des Gründers der Londoner Altgermanistik, Robert Priebsch) mit der Essay-Sammlung „Fisher's Ghost" (Melbourne 1950) über europäische Literatur u. a. hervorgetreten. Darin wird mit kundigem Spürsinn das Interesse an Lessings *Nathan*, Goethes *Faust*, Thomas Mann etc. bis in den australischen Aufnahmebereich verpflanzt. Professor Triebel hat die seltene Begabung, in einer Person die philologische Genauigkeit des Textherausgebers mit der beschwingten Begeisterung für lebendige Gegenwartswerte zu verbinden.

In der Oxforder Serie der „Blackwell's German Texts", die sich im Laufe der Jahre die Anerkennung der Germanistik gesichert hat, erschienen zwei Vertreter der Romantik: Tiecks *Der blonde Eckbert* und Brentanos *Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl* (1952). Die Herausgeberin Margaret Atkinson begleitet jene zwei Kronzeugen romantischer Ausdrucksform mit bedachten und wohlbelegten Beweisen betreffs Themen, Inhalt und musikalischer Gestaltung und gibt im Appendix einen willkommenen Vergleich der zwei Versionen von Tieck (*Volksmärchen von Peter Leberecht* und *Phantasus*). Gerade solche Vergleiche und zahlreiche Belege aus den

obigen Werken werden den Studenten für Seminarvorbereitungen nützliche Anregungen bieten können.

Daß Paul Ernsts Novellen wenigstens in Auswahl nun an englischen Instituten und in Seminaren behandelt werden, ist der Umsicht von Professor W. Walker Chambers (seit 1954 Ordinarius an der Universität Glasgow) zu verdanken: „Paul Ernst, Selected short stories", ebenfalls in der Blackwell-Serie, 1952. Der Herausgeber bekundet im Vorwort ein tiefes Verständnis für des Dichters Weltbild und dessen Abneigung gegen den „Persönlichkeitskult". Von besonderem Wert erscheinen mir die Ausführungen über P. Ernsts „common experience", das gemeinschaftliche Erlebnis, das den Künstler mit dem Leser verbinden muß.

In obiger Serie kam auch Werner Bergengruens *Die drei Falken* (hrsg. von Pamela Reilly, 1952) heraus. Tiefer greifende Parallelen zwischen Trakl und Bergengruen und vielleicht besonders Rilke hätten der einleitenden Darstellung noch mehr Gewicht geben können, als Hinweise (S. XX) bereits andeuten. Die Wertung von Bergengruens Eigenart als Novellendichter (S. XXVII) u. a. ist eindringlich; auch überzeugen die Charakterstudien; ferner sind das Problem der fortschreitenden Handlung, Symbol und Realität, die Falkentheorie und sprachliche Sonderheiten mit kundigem Sinn erläutert worden.

In diesen Ausführungen sollen Hinweise auf Übersetzungen von Belang nicht fehlen. An erster Stelle darf hier die lang erwartete Übertragung von Rilkes kürzeren Prosawerken durch die verstorbene Germanistin Gertrude Craig Houston hervorgehoben werden: „Rainer Maria Rilke, Selected works. VI. I. Prose" (Hogarth Press, London 1954), mit einer Einleitung von J. B. Leishman herausgegeben, worin der beste englische Übersetzer von Rilkes Gedichten denkwürdige Worte der aufrichtigen Anerkennung für Craig Houstons Rilkeforschung und -übertragung findet. Unter den ausgewählten Prosastücken sei besonders auf folgende verwiesen: „Concerning landscape", „Worpswede", „Some reflections on dolls", „The young poet", „The lay of love and death of Cornet Christoph Rilke" und das „Rodin-book", welches schon früher auf dem englisch-amerikanischen Büchermarkt zu haben war, aber in einer verantwortungslos schlampigen Übertragung, so daß wir Miss Craig Houston für ihre durchaus einwandfreie, sorgfältige und nachfühlende Übertragung zu Dank verpflichtet sind.

Eine englische Übertragung der Grillparzerschen Dramen wurde von Henry H. Stevens und Arthur Burkhard vorbereitet, und zwar in der Register Press, Yarmouth Port, Massachusetts, USA. Die eingehende Wertung der umfassenden Grillparzerübersetzung in englischer Sprache kann aber erst nach Vollendung dieses wichtigen Unternehmens gegeben werden.

Schließlich sei auf H. W. Belmores Monographie „Rilke's craftmanship. An analysis of his poetic style" (Oxford 1954) verwiesen. Diese Studie erforscht Rilkes Verstechnik, Metaphorik, Syntax, Mundartliches, Reim, Rhythmus u. a. In einigen Fragen wird der Leser anderer Meinung sein: z. B. mit Bezug auf die Verwendung des Sonettes, das im deutschen Vers doch nicht so fremd klingt, wie der Autor es uns vormachen will. Wir denken nicht nur an die barocke Sonettform, sondern an Goethe, A. W. Schlegel, Platen, George, Weinheber etc. Aber solche Mißtöne sollen den Eindruck des Ganzen nicht beeinträchtigen, in dem eine stattliche Reihe von beachtenswerten Einzelheiten geboten wird.

Im Bereich der Philologie erschienen zwei Veröffentlichungen aus dem Forschungsbereich des größten Grammatikers der älteren ags. Germanistik, des Professors Emeritus W. E. Collinson der Liverpool University: „The German Language today. Its patterns and historical background" („Hutchinson's University Library: Modern Languages"; Editor: Professor N. B. Jopson, London 1953) und „An English-German, German-English dictionary", hrsg. in Gemeinschaft mit Hanna Connell („Penguin Reference Books" 1954). Es ist kein Zufall, daß die Forschung auf dem Gebiete der deutschen Sprache und Literatur nicht nachgelassen, sondern nach dem zweiten Weltkrieg zugenommen hat. Ist ja Deutsch nach Schätzung des Autors der „German Language today" noch immer (nach Chinesisch, Englisch, Russisch) die viertwichtigste Weltsprache. Professor Collinson gibt in dem genannten Werk eine Übersicht der charakteristischen Züge der deutschen Sprache (und wer könnte dies besser tun als er, der mit seinem verehrten Meister Robert Priebsch einst „The German Language" bei Faber-Faber veröffentlichte?); im zweiten Teil des Buches handelt er von äußeren Einflüssen und Dialekten: dem Schweizer-Deutsch, dem aus der Rheinpfalz stammenden Pennsylvaner-Deutsch, Jiddisch, u. a. Ein besonderer Vorzug dieses ungeheuer reichhaltigen Buches sind die vielen Parallelen zwischen englischen und deutschen Ausdrücken. Das erwähnte Penguinwörterbuch der deutschen Sprache sucht in keiner Weise mit Curme oder Muret-Sanders zu wetteifern, sondern ist auf den gewöhnlichen Leser eingestellt, enthält jedoch eine Unmenge neuester Ausdrücke in deren verschiedenartigsten Abschattierungen. Der 576 S. dicke und doch handliche Band ist zu dem ungemein billigen Preis von 5s. zu kaufen. Als Beispiel von Professor Collinsons vorbildlich praktisch aufgebauter Methode sei das im Englischen so schillernde Wort „get" angeführt: „get (obtain) ich bekomme, ‘kriege’ es; (cause) ich lasse es machen, lasse mir die Haare schneiden ‘get my hair cut’; bringe ihn dazu, daß er kommt ‘get him to come’; (become) ich werde müde (tired); (go to a place or into a state) ich komme nach Berlin, gerate in Wut ‘a rage’." Darauf folgen mehrere Spalten sorgfältigster Einzelangaben über die Verbindung von „get" mit „about, across, at, away" ... Es gehören lange Jahre entsagungsvoller, ernster Forschung und eine unerschütterliche Liebe zum Fach dazu, so tadelfreie Gelehrsamkeit in ein schlichtes und praktisches Gewand für den weitesten Leserkreis zu hüllen.

Gottfried von Straßburg in neuer Sicht.

Von

Hans Eggers (Hamburg) und Eduard Neumann (Göttingen).

Gottfried Weber, Gottfrieds von Straßburg Tristan und die Krise des hochmittelalterlichen Weltbildes um 1200. 2 Bände. Stuttgart 1953, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung. 308 und 218 Seiten.

*

Vorbemerkung des Herausgebers.

Zumindest seit Friedrich Rankes bahnbrechenden Forschungen kann es kaum mehr zweifelhaft sein, daß Gottfrieds *Tristan* unter dem magischen Glanz seiner dichterischen Erscheinungsform erregende Hintergründe, vielleicht sogar Abgründe birgt; daß vom rechten und vollen Verständnis dieses Werkes Entscheidendes für unsere Einsicht nicht allein in das Wesen, die Gesetze, die sublimsten Möglichkeiten mittelalterlicher Wortkunst, sondern auch in die geistige Struktur des staufischen Zeitalters abhängt. Kein Kenner der Wissenschaftsgeschichte wird leugnen dürfen, daß hier Probleme liegen, die — vor Ranke nahezu unbeachtet und auch durch ihn nur angeleuchtet, exemplarisch verdeutlicht, keineswegs ausgeschöpft — dem gelehrten Scharfsinn und Einfühlungsvermögen eine fast grenzenlose Fülle ebenso schwieriger wie reizvoller, ebenso wichtiger wie heikler Aufgaben stellen. Es sind Probleme, an deren Bewältigung die literarhistorische Mittelalterforschung — weit über das unmittelbare Thema hinaus — die Schlüssigkeit ihrer bis heute entwickelten Methoden demonstrativ zu bewähren hätte. Vergleichen wir indessen die Aussagen, die in der modernen wissenschaftlichen Literatur über Gottfried und seine Dichtung zu finden sind, dann haben wir Mühe, uns vor dem Absturz in radikalen Skeptizismus zu retten: Gottfried scheint *wintschaffen* wie sein Christus, jeder Auslegung verfügbar; man kann an ihm offensichtlich nicht nur die Krise des hochmittelalterlichen Weltbilds (wie der oben genannte Titel anzeigt), sondern auch die Krise der modernen Germanistik studieren.

Vermehrt oder überwindet das neue, mit Spannung erwartete Buch von Gottfried Weber die Wirrnis? Ist es ein Deutungsversuch neben andern, frischer Brennstoff für hitzige Kontroversen, oder der Durchbruch zur gültigen Lösung des *Tristan*-Rätsels? Bringt es genuine Erkenntnis, die der gesamten Mittelalterforschung befruchtend, befreiend zugute kommt, oder setzt es nur die Kette zeitgebundener, standortbedingter Mittelalter-Aneignungen fort? Erwachsen aus langjährigen, umfassenden Vorarbeiten, Teilstück einer weit ausgreifenden, geradezu reformatorisch gemeinten und von reformatorischer Leidenschaft getragenen Konzeption hochmittelalterlicher Geistesgeschichte, darf das zweibändige Werk — schon äußerlich die umfangreichste Monographie, die Gottfried von Straßburg je gewidmet worden ist — nach Inhalt und Verfahren ein ungewöhnliches Interesse fordern. Markstein des Fortschritts oder Stein des Anstoßes, wie immer das Endurteil ausfallen mag, das Buch verpflichtet die Fachwelt zu intensivster Beachtung, freilich auch zu schärfster kritischer Prüfung.

Um der Bedeutung des Gegenstandes, dem Anspruch des Werkes und der Weite seines (die Fachgrenzen überschreitenden) Gesichtskreises gerecht zu werden, habe ich von vornherein eine Mehrzahl von Referaten verschiedener Herkunft und Blickrichtung, eine Art von team-work also, einen Sammelbericht und letztlich auch ein klärendes Gesamtgespräch ins Auge gefaßt: unter tunlichster Beschränkung auf solche Forscher, die noch unbefangen, nicht schon durch eigene Beiträge zur *Tristan*-Frage gegen Weber engagiert oder durch Webers Kampflust (im wieder sehr reichhaltigen Feindkatalog und polemischen Teil seines Gottfried-Buches) gereizt

sind. Da inzwischen andern Ortes mehrere Rezensenten bereits das Wort ergriffen und Wertvoll-Förderndes beigesteuert haben (am ausführlichsten Hans Fromm in der Deutschen Vierteljahrsschrift 28, S. 129—138, und Rainer Gruenter in der Deutschen Literaturzeitung 75, Sp. 267—283), lege ich entgegen meinem ursprünglichen Plan, um Wiederholungen einerseits und allzulange Wartezeit anderseits zu vermeiden, für heute nur zwei Besprechungen vor. Wo jede von beiden ihren Zuständigkeitsbereich und ihren Schwerpunkt hat und wie sie einander ergänzen, wird der Leser von sich aus bemerken. Trotzdem bleibt noch immer für die Kontrolle von Webers Beweisgängen, für die Erörterung der von ihm in Fluß gebrachten Sachprobleme, für die Konfrontierung seiner Thesen mit den gesicherten Ergebnissen früheren in- und ausländischen Schrifttums, für die in diesem Falle unüberschätzbar wichtige Methodendebatte ein weites Feld. Es wäre wünschenswert, daß neben den literarhistorischen Fachgenossen auch Vertreter der sonst beteiligten Disziplinen Stellung nähmen: etwa ein Religionshistoriker, der das vielschichtige Thema der mittelalterlichen Ketzerbewegungen quellenmäßig beherrscht, vor allem auch mit dem gegenwärtigen Stand der Katharer-Forschung genau vertraut und so in der Lage ist, die geschichtlichen Bedingungen und Voraussetzungen von Gottfrieds Krypto-Häresie (die man, möglichst sogar ohne *Apage Satana*, sehr ernst nehmen sollte) Glied um Glied durchzuprüfen; ferner ein Mittellateiner, der die antikuriale und antiklerikale, weltlich-diesseitig gestimmte Literatur des Hochmittelalters in all ihren satirischen Ausdrucksformen kennt (da Webers Deutungsprinzip der analogia antithetica m.E. nur im Zusammenhang mit den Stilarten der sogenannten mittellateinischen Parodie und Kontrafaktur — vgl. besonders Paul Lehmanns Editionen und Untersuchungen — bündig beurteilt werden kann).

Möge denn also der hier begonnene Diskurs eine fruchtbare Fortsetzung finden, unter lebhafter Teilnahme aller Berufenen, nicht zuletzt auch Gottfried Webers selbst, zugunsten des umworbenen Erkenntnisobjektes und einer neuen Verständigung innerhalb der gelehrten Welt! Der Euphorion steht diesem bedeutsamen Anliegen offen: ich lade hiermit ausdrücklich zu erweitertem Rundgespräch ein.

*

I.

Grundriß und Aufbau von Gottfried Webers Tristanwerk.

Von

Hans Eggers (Hamburg).

Weber hat mit seinem *Tristan*-Buch ein durch den Umfang imponierendes, an Gehalt sehr gewichtiges Werk geschaffen, ein Werk, das bestimmt und geeignet ist, nicht nur die Gottfried-Forschung zu fördern, sondern überhaupt unsere Vorstellungen vom literarischen Leben des Mittelalters zu befruchten, sei es auch durch den Widerspruch zu den vorgetragenen Auffassungen, zu dem man sich nicht selten gedrängt fühlt. Der erste Band, gegliedert in neun Kapitel, gibt zunächst einen Forschungsbericht (Kap. I), und rollt dann „das dichterische Grundproblem" auf, das uns in der „Ideologie der *edelen herzen*" entgegentritt (Kap. II). Drei Kapitel, die die wesensbestimmenden Elemente von Gottfrieds Weltbild untersuchen, „Minne", „Gott", „Dämon" (Kap. III—V), schließen sich an. Schon die Reihenfolge und die in den Überschriften angedeuteten Grundinhalte beweisen, daß — jedenfalls nach der mit großem Nachdruck vorgetragenen Meinung des Verfassers — das mittelalterliche

Ordnungsgefüge ins Wanken geraten ist. Die sich daraus ergebenden Spannungen, um deren Aufhebung Gottfried und sein Zeitalter noch vergebens ringen, werden in den überleitenden Kapiteln „Dilemma" und „Inordinatio" (VI, VII) dargestellt. Damit ist dann der Boden bereitet, auf dem die beiden abschließenden Kapitel Gottfrieds Weltanschauung auf dem Hintergrunde der Krise seiner Zeit darstellen können. Die „Eros- und Ordo-Krise" (Kap. VIII) ist nicht etwa allein individuelles Erleben Gottfrieds; vielmehr sucht der Dichter nur seine persönliche Antwort auf diese seit langem schleichende, aber nun offenbare Krise seiner Zeit. In den Rahmen dieser Zeit stellt dann das letzte Kapitel (IX) die „Liebesideologie und Weltbildhaltung der Tristandichtung" hinein.

Die Untersuchung wird unterbaut durch fünf umfangreiche Exkurse, die im zweiten Bande zusammengefaßt sind. Einzelheiten zur Forschungsgeschichte (Exk. I) eröffnen auch hier die Reihe. Als „Voraussetzungen der Tristanproblematik" werden „Erziehung", „Kunst", „Gesellschaft", „Rittertum" (Exk. II) auf das Erscheinungsbild hin untersucht, das sie im *Tristan* annehmen. In die tiefere *Tristan*-Problematik, wie sie sich dem Verfasser darstellt, führen die Exkurse „*Genesen?*" (III) und „*Verderben*" (IV), mit einer „hypothetischen Ideenfügung des Schlußteils". Der gewichtigste und umfangreichste Exkurs V endlich unternimmt eine philosophiegeschichtliche Untersuchung der mittelalterlichen Liebesproblematik, die in dem Auseinanderklaffen von Eros und Agape zu einer um 1200 deutlich wahrnehmbaren Krise führt.

Diese knappe Übersicht läßt bereits erkennen, welch gewichtige und in der Forschung umstrittene Fragen in Webers Werk angesprochen werden. Jede einzelne der Antworten, die der Verfasser darauf zu geben hat, besonders aber auch die Voraussetzungen, auf denen seine Antworten aufgebaut sind, würden eine Diskussion erfordern, die im Rahmen einer Besprechung des Werks nicht geführt, ja wegen der Fülle der aufgeworfenen Probleme sogar nur in strenger Auswahl angedeutet werden kann, wenn der Rezensent nicht ins Uferlose geraten will. Denn — sagen wir es gleich — neben der Fülle bedeutender Erkenntnisse, die gebührende Hervorhebung verdienen würden, finden sich auf Schritt und Tritt auch viele Einzelurteile, denen der Rezensent sich nicht anzuschließen vermag, und jedesmal würde die abweichende Stellungnahme eine ausführliche Begründung erfordern.

Der Herausgeber des Euphorion hat sich in gerechter Würdigung der Bedeutung des Buches und der angedeuteten Schwierigkeiten entschlossen, mehrere Rezensenten zu Worte kommen zu lassen, die unabhängig und unbeeinflußt voneinander und von verschiedenen Positionen aus zu Einzelfragen des Buches Stellung nehmen werden. In dem vorliegenden, einleitenden Referat soll es darauf ankommen, unter Verzicht auf alles Detail das Gesamtwerk und seine Leitgedanken zu würdigen.

Weber hatte bereits im Jahre 1950 in der ZfdA. 82, S. 335—388, einen Aufsatz „Gottfrieds Tristan in der Krise des hochmittelalterlichen Weltbildes um 1200" vorgelegt, in dem er „bereits die wesentlichen Ergebnisse" seines *Tristan*-Buches „in knappster Form" vorweggenommen hatte (Bd. I, S. 5). Dieser Aufsatz hatte stellenweise durch sehr krasse, einseitige Urteile Bedenken erregt, und es ist um so mehr zu begrüßen, daß das *Tristan*-Buch nun durch seine ausführlichen Begründungen Gelegenheit gibt, des Verfassers Wege der Urteilsbildung nachzuvollziehen. Vor allem aber trägt er jetzt seine Urteile vielfach in abgemilderter, ja gelegentlich ausgesprochen

vorsichtiger Form vor, was dem Werk zugute kommt. Veranlaßt scheint die jetzige Zurückhaltung vor allem durch die inzwischen erfolgte Ausarbeitung des Exkurses V, der zur Zeit des Aufsatzes noch nicht vorlag, und der in der Tat als der Schlüssel zum vollen Verständnis von Webers jetzigem Werk, aber auch zur neuen Beurteilung der Dichtung Gottfrieds angesehen werden muß. Hier wird in aller Breite das Liebesproblem der mittelalterlichen Welt untersucht, wie es von Augustin ausgebildet, von Bernhard von Clairvaux und den Victorinern umgestaltet und mystisch vertieft wurde, wie Theologie und christliche Philosophie die irdisch-natürliche Liebe, den Eros, nicht hatten in Einklang bringen können mit der göttlichen Agape, und wie nun um 1200 von vielen Seiten her, von der christlichen Mystik, vom Dualismus häretischer Lehren, von der kaum verhüllt unchristlichen Wiederbelebung der Antike durch die Chartreser, vor allem auch in dem Liebesbunde Abaelards mit Heloise das ungelöste Problem vielfältig aufbrach und eine gültige Antwort auf die Frage nach dem Verhältnis menschlich-kreatürlicher Liebe mit ihrem Konkupiszenzproblem zu der von allen Schlacken des Körperlichen befreiten Christusliebe nicht gefunden wurde. Das ungelöste Liebesproblem erscheint bei Weber als der große Beweger der Zeit, und Gottfried wird als der suchende Denker verstanden, der, erschüttert von der Zeitproblematik, in seiner Dichtung zu eigener Antwort nach dem Verhältnis von Seele und Sinnen, Metaphysischem und Kreatürlichem in der menschlichen Liebe, das Wort ergreift.

In dieser Fragestellung liegt das Neue und methodisch Fruchtbare der Weberschen Arbeit. Wir kennen seit Ranke und Schwietering die eigenartige Analogie von Gottfrieds Minneauffassung zur Liebesmystik, insbesondere Bernhards von Clairvaux, einer Minne, die in der Analogie der Liebesgrotte zum christlichen Kultbau ja auch ihr kultisches Zentrum findet. Vielleicht hatten wir uns aber allzu schnell mit diesem geglückten Nachweis analogischen Gestaltens zufrieden gegeben, das in unser Bild des mittelalterlichen Geisteslebens und seiner Denkstruktur zu passen schien. Es war bequem, endlich auch den problemreichen Gottfried in dieses Schema einordnen zu können. Es ist ein großes Verdienst Webers, wie mir scheint: das Hauptverdienst seines *Tristan*-Buches, daß er mit der bohrenden Gründlichkeit, die wir auch aus seinen früheren Arbeiten kennen, zu ergründen trachtet, was sich hinter dieser glänzenden, von den genannten Forschern (um von anderen zu schweigen) errichteten Fassade verbirgt. Das führt ihn dazu, Gottfried als geistige Persönlichkeit, als den lebendigen, ringenden Menschen in den Strömungen und Strebungen seiner Zeit zu begreifen, seine geistige Existenz in ihrer ganzen Dynamik und der schöpferischen Bewältigung der seiner Zeit aufgegebenen Probleme zu durchleuchten. Eine solche Biographie der geistigen Persönlichkeit eines mittelalterlichen Dichters ist ein Wagnis, das wir begrüßen, weil es geeignet ist, unserem forschenden Erkenntnisdrang Neuland zu erschließen. Wir durchschauen allerdings auch den experimentellen Charakter solcher noch unerprobten Methodik, ihr Vorläufiges, Tastendes, Ungesichertes, und sind weniger als der Schöpfer dieser Methode von der endgültigen Sicherheit ihrer Ergebnisse überzeugt. Vom bequemen Zuschauerplatz am Rande des Geschehens ist es freilich auch leichter, den Gesamtüberblick zu wahren, als aus der Perspektive des unmittelbar auf dem Kampffeld mit den Problemen Ringenden. So erkennt der Rezensent vor allem in jenem grundlegenden Exkurs V und in den beiden abschließenden Kapiteln des ersten Bandes eine gewisse Einseitigkeit der Untersuchungsführung. Die „weltbild-

liche Krise um 1200", jene Bühne also, auf welcher Gottfried agierend vorgestellt wird, erscheint allzu eng begrenzt, wenn man, wie Weber es tut, allein die Philosophen und religiösen Denker befragt. Gewiß ist Augustins Wirksamkeit über die Jahrhunderte hinweg nicht zu bestreiten und Abaelards, Bernhards, der Victoriner und all der anderen Wirkung nicht zu gering anzuschlagen. Aber die Wirkung Augustins einerseits, der nahezu zeitgenössischen Gruppe anderseits können nicht mit den undifferenzierten Mitteln des unmittelbaren Vergleichs adäquat dargestellt werden. Selbst wenn Gottfried, was Weber ohne hinlängliche Begründung für gewiß hält, sich in eigener Lektüre mit Augustins Werk, vor allem den *Confessiones*, unmittelbar auseinandergesetzt hat, mußte das Ergebnis notwendigerweise durch die jahrhundertelange Beschäftigung der christlichen Welt mit Augustin beeinflußt werden. Der vielfältigen Brechung der Augustinischen Anschauungen im Lichte der späteren Philosophie und auch der kirchlichen Praxis konnte sich der Dichter auch bei eigener Textlektüre nicht entziehen. „Wie sah die Zeit um 1200 Augustin?" Diese Frage hätte im Rahmen eines Forschungsvorhabens wie des Weberschen mindestens gestellt werden sollen, so schwierig die Antwort darauf sein dürfte.

Schwerer wiegt ein zweiter Einwand: Weber behauptet eine starke Einwirkung häretischer, insbesondere neudualistisch-manichäischer Vorstellungen auf Gottfried. Er schließt sich damit einer in den letzten Jahrzehnten beliebt gewordenen Forschungsrichtung an (wie gelegentlich auch schon in seinem letzten *Wolfram*-Buch), die häretische Tendenzen in der mittelalterlichen Dichtung bislang mehr behauptet als nachgewiesen hat. Bei den sehr weittragenden Folgen für die Beurteilung der Dichterpersönlichkeit, die sich hier ergeben, hätte man gerade in dem so gewissenhaft angelegten Exkurs V eine gründliche Auseinandersetzung mit dem Wenigen, was sich über die Ketzerbewegungen überhaupt ermitteln läßt, gewünscht. Während Weber aber Augustin, Bernhard, Abaelard beinahe umständlich, mit zahlreichen Belegen aus erster Hand neu untersucht, wobei viel Bekanntes wiederholt wird, behandelt er die mannigfachen Ketzerbewegungen auf knapp zehn (Bd. II, S. 186—196) von den fast neunzig Seiten des Exkurses und begnügt sich mit der exzerpierenden Zusammenfassung von Ergebnissen der Sekundärliteratur. Daß ihm dabei Borsts Arbeiten entgangen sind (vgl. Bd. II, S. 210), ist ein verzeihlicher Schönheitsfehler, aber um seine weitreichenden Behauptungen von Gottfrieds Zuneigung zu ketzerischen Bewegungen wirklich zu fundieren, hätte es sehr subtiler eigener Untersuchungen bedurft[1].

Der Haupteinwand gegen Webers Methodik liegt aber auf ganz anderem Felde: sein Gottfried stellt sich dar als ein theologisch geschulter Fachphilosoph, der sich, um es kraß zu sagen, mit der einschlägigen Fachliteratur höchst sorgfältig aus-

[1] Sehr verfänglich ist z.B. das Urteil über Gottfrieds Persönlichkeit in Bd. I, S. 246: „Er selbst erschien sich . . . in der Rolle des . . . *guoten man*, also eines katharerverwandten *homo bonus* der Kunst", was daraus gefolgert wird, daß die Katharer sich als *homines boni* bezeichneten, und daß Gottfried in den Prologversen 5—8 vom *guoten man* spricht. Dabei wird übersehen, daß auch der Kirchengeistliche und überhaupt der fromme Christ in aller mhd. Literatur recht häufig als *der guote man* bezeichnet wird. Außerdem lassen jene vier Verse ihrem ganzen Zusammenhang nach die Begriffseinengung *guot* = *katharisch* gar nicht zu. Es scheint bare Willkür, hier „eine erste stigmatische Anspielung auf die Geistesart der Katharer" und eine „hintergründige Apostrophierung seiner selbst als *der guote man*" (Bd. I, S. 248) herauszuhören. *Der guote man* steht hier deutlich als Gattungsbegriff, und an seiner Leistung wird das Verhalten des Publikums gegenüber dem Dichter gemessen. Für ein wortspielendes Bekenntnis zum Ketzertum ist hier kein Raum.

einandersetzt, im übrigen aber nicht rechts noch links blickt. Nach zwei Richtungen hin erscheint diese viel zu enge Interpretation ergänzungsbedürftig. Gerade wenn man Gottfried in seiner lebendigen Existenz begreifen will, darf man ihn nicht nur in seiner Studierstube beobachten. Nicht die philosophisch-theologischen Positionen allein bestimmen seine Vorstellungswelt, sondern ebenso stark ganz gewiß auch das pulsierende Leben seiner Gegenwart, das Gespräch mit den Freunden, die communis opinio hinsichtlich der die Zeit bewegenden Probleme. Dieser mehr soziologische als fachphilosophische Faktor ist freilich schwer zu erfassen, und wir können schlechterdings nicht wissen, wie „man" um 1210 in Straßburg über die Liebe dachte. Trotzdem muß dieser Faktor in Rechnung gestellt werden, wo es um die weltbildlichen Hintergründe der dichterischen Vorstellungswelt geht, und es scheint nicht ganz aussichtslos, die mancherlei Selbstzeugnisse des Dichters, seine Stellungnahmen und seine Lebensweisheiten daraufhin abzuhorchen. Schon seine Vorstellung von einer erlesenen Gesellschaftsschicht der *edelen herzen* dürfte in diese Richtung weisen, vergleicht man sie mit Wolfram, der ja auch eine gesellschaftliche Region oberhalb der Artuswelt kennt. Das sind Vorstellungen, die nicht im Studierzimmer ersonnen werden, sondern die Idealvorstellungen der Zeitgenossen widerspiegeln.

Daß Weber solchen Fragen keine Aufmerksamkeit schenkt, mag bei einem so neuartigen, noch unerprobten Unternehmen verständlich sein; unverständlich ist aber, daß auch der Dichter Gottfried gegenüber dem philosophischen Denker bei weitem zu kurz kommt. Als Dichter stand Gottfried in der langen Kette einer festgefügten und durchaus eigengesetzlichen Tradition. Jede Faser seines Herzens, mit der er Dichter war — und welch ein vollendeter Künstler war er —, hinderte ihn daran, Fachphilosoph zu sein. Nicht die philosophische Durchdringung und Ordnung der Welt war ihm aufgegeben, sondern ihre dichterische Schau; als Dichter hatte er nur offen zu sein für alle jene vielfältigen Strömungen seiner bewegten Zeit und einer noch lebendigen Vergangenheit, in deren Kräftefeld er sich als blutvoller, lebendiger Mensch gestellt sah. Er war zunächst Gestalter eines überkommenen Stoffes, an dessen äußeren Verlauf er sich, wie wir wissen, sehr gewissenhaft hielt, darin durch mancherlei Traditionen einer streng innegehaltenen Kunstübung gebunden. Und auch wenn er durch Zustimmung zu dem selbstgewählten Stoff seine innere Freiheit wiedererlangte, so konnte er doch unter den künstlerischen Erfordernissen der gewählten Form (hier: des großen Epos) immer nur zum Künder einer in ihrer komplexen Totalität erfaßten Welt werden, nicht zum Urheber eines wie immer modifizierten philosophischen Traktats. Die Frage ist nicht „Wie spiegeln sich Philosophie und Theologie", sondern „Wie spiegelt sich die Welt und ihre ganze Fülle in seinem Geist?", wozu denn freilich bei einem so gebildeten Mann die Werke der Fachliteratur nicht wenig beigetragen haben mögen. Gleichwohl aber wird man sagen dürfen: nicht in erster Linie Augustin und Bernhard und Abaelard spiegeln sich in seinem Werk, sondern die lebendige Wirkung dieser Männer (und all der anderen) auf die Zeit des Dichters. Erst in doppelter Brechung also geht ihre Gedankenwelt in die Dichtung ein. Bei Weber gewinnt man den Eindruck, als habe sich Gottfried insbesondere seinen Minnebegriff in schwerer geistiger Auseinandersetzung mit Augustin, mit Bernhard, mit den Katharern erkämpfen müssen, und als sei der *Tristan* das unmittelbare Ergebnis dieses Ringens, als sei hier bewußt und als Kampfansage des Dichters Nein gegen das Ja der christ-

lichen Philosophen gesetzt. Dagegen will mir scheinen, Gottfried habe sich vor allem als Mensch mit dem Minnegedanken seiner Zeit und seiner Gesellschaftsschicht, als Dichter mit den Minneauffassungen der höfischen Epiker und ihrer Vorläufer, ganz gewiß auch der Lyriker, auseinandergesetzt. Wieviel wertvolle Ergebnisse unter solcher Blickrichtung sowohl für das Zeitverständnis wie für die Dichtung, also für den lebendigen Menschen und für den Dichter Gottfried, zu gewinnen sind, indem man ständig andere Dichtungen zum Vergleich heranzieht, hat erst kürzlich wieder Helmut de Boor im Gottfriedkapitel seiner Literaturgeschichte[2] durch den Vergleich mit Wolfram nachgewiesen. Daß die literarische Atmosphäre bei Weber völlig unberücksichtigt bleibt, taucht sein Gottfriedbild in eine sehr einseitige, andere Partien völlig im Dunkeln lassende Beleuchtung.

Für Weber steht es fest, daß sich die Minneideologie und ihre Metaphysik bei Gottfried nicht im Sinne einer analogia entis zum christlichen Liebesgedanken entfaltet, sondern in gewußter und gewollter analogia antithetica. Der *Tristan* ist ihm ein „inhaltlich zweifelsohne antichristliches Werk" (Bd. I, S. 301), und nicht göttlich, sondern dämonisch gelenkt ist ihm die *Tristan*-Minne. Die *gotinne Minne* bricht mit dämonischer Macht über den Menschen herein, und anstatt des Altarsakraments der göttlichen Liebesspeise wird auf dem Liebesbett der Minnegrotte die Sinnenlust antisakramental zum dämonischen Speisungswunder. Gewiß verlangen Webers Argumente eine sehr sorgsame Prüfung, und das Vorhandensein von Widerchristlichem im *Tristan* kann ohnehin nicht geleugnet werden. Dennoch frage ich mich, in ehrlichem Bemühen, dem Verfasser gerecht zu werden, und ohne die Antwort schon geben zu können, ob man hier wirklich mit bewußter Antithese zu rechnen hat. Daß die auf Gott hin geordnete Welt des Mittelalters schon durch das Aufkommen der höfisch-ritterlichen Gesellschaft mit ihren Eigenansprüchen auf die Welt und ihre Freuden bedroht, ja zerbrochen ist, wird uns aus der Rückschau klar. Aber konnte der Zeitgenosse höfischen Geschehens es erkennen? Verspürte er, auch wenn er ein großer Dichter war, wirklich die Unlösbarkeit der Krise, vollzog sich Wolframs und Gottfrieds Ringen um eine vertiefte Auffassung von den Aufgaben dieser Gesellschaft und besonders von ihrem Minnebegriff nicht vielmehr in dem ernsten Bestreben, die eigenständig gewordene Weltfreude des höfischen Menschen wieder mit dem göttlichen Urgrund alles Irdischen in Einklang zu bringen? Und dürfen wir, was wir für Wolfram bejahen können, für Gottfried verneinen? Gewiß erkennen wir im Rückblick, daß Gottfried die Lösung auf seinem Wege nicht finden konnte. Aber muß man deshalb annehmen, daß er die göttliche Ordnung bewußt habe verneinen, eine naturgegebene, von Dämonen durchwaltete inordinatio der Welt habe behaupten wollen?

Webers Argumente dürften für solche Behauptung nicht ausreichen. Das Hauptstück seiner Beweisführung dafür, daß die Minne bei Gottfried eine dämonische Macht sei, liegt in seiner Bewertung des „Sinnentums" gegenüber dem „Seelentum" in der *Tristan*-Minne, in einer nach Meinung des Rezensenten fatalen Überbewertung der sinnlichen Komponente. Die Polemik kann bei der gebotenen Kürze nur auf eines von Webers Interpretationsbeispielen gestützt werden. Er zitiert Bd. I, S. 78f. in extenso die Verse 16807—846, in denen Gottfried beteuert, die Liebenden hätten in der Minnegrotte

[2] Helmut de Boor und Richard Newald, Geschichte der deutschen Literatur, Bd. II, Die höfische Literatur, von Helmut de Boor, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München 1953, S. 127—145.

keiner irdischen Speise bedurft. Wie er diese Verse aufgefaßt wissen will, macht Weber durch eine vorausgeschickte Interpretation deutlich: „Die körperlich-sinnenhafte Liebesvereinigung als die eigentliche Erfüllung und der wesensmäßige Höhepunkt des Liebesgeschehens, ist ein Mysterium, Geschenk einer Gottheit, der *gotinne Minne*, übermenschlich an Wesen, Wert und Beseligung. Unter der strengen Voraussetzung der seelisch-geistigen Einheit, der Einmaligkeit und Treue und auf deren Grundlage ist es eben dann — in gebotener Zurückhaltung und Verhüllung, aber dennoch für sein Zeitalter völlig ausreichend angedeutet und zudem auch aus dem Zusammenhang klar — als Wesentlichstes, Vollendendes und Entscheidendes doch nicht allein das bloße Anschauen (16815ff.), sondern letztlich erst die leibliche Liebesverschmelzung (mitsamt allem, was als Vorspiel zu ihr gehört), die der Dichter *lipnar* und *spise* (16824/35) nennt, und zwar eine sichtlich von überwirklicher Kraft erfüllte Speise, die den Liebenden volles Genügen bietet, neben der keine andersartige Speise mehr notwendig ist.“[3]

„Die gegenseitige Spendung dieser überwirklich herrlichen, lebenerhaltenden und immer wieder aufs neue beseligenden Liebesspeise“ (S. 79) wird dann als Analogieantithese zu jenem anderen „Liebesmysterium transzendenter Wesensart, das gleichfalls eine Speise ist..., [der] Eucharistiefeier und Eucharistiespendung“ in Parallele gesetzt. Dagegen ist mancherlei einzuwenden. Muß man denn, auch wenn die Analogie der Minnegrotte zum Kirchenbau offenbar ist, diesen Gedanken in hartnäckiger Konsequenz bis zum Ende treiben? Muß man zwischen Altar und Liebesbett ebenfalls solche Beziehungen herstellen, und darf man das Sakrament der Eucharistie in diesem Zusammenhang überhaupt nur erwähnen? Vergessen wir doch nicht, daß Nahrungslosigkeit im Zustande der Liebe, jenes „Leben von Luft und Liebe“, ein uralter, schon bei Ovid und im Hellenismus begegnender literarischer Topos ist, und daß es Gottfried in der Minnegrottenepisode zunächst nur um die Schaffung einer hochpoetischen (und das heißt bei ihm auch: einer literarisch höchst raffinierten) Atmosphäre zu tun ist. Wenn er sich außerdem zum Beweise, daß es möglich sei, ohne Nahrung in der Liebe zu verweilen, auf sein eigenes Erleben beruft (16920—922), so will er sich gewiß nicht damit brüsten, auch er sei jenes dämonisch-vernichtenden „Sakraments“ teilhaftig geworden. Schon die Einkleidung des ganzen von Weber herangezogenen Passus in die Form eines scherzhaften Streitgesprächs mit dem Publikum beweist vielmehr, daß der Dichter hier mit einem überkommenen Topos spielt. Der geradezu tändelnde Charakter der ganzen Stelle sichert die Auffassung, daß Weber hier einer Fehlinter-

[3] Dieses Zitat diene zugleich als Beispiel dafür, wie unendlich schwer Weber es auch dem geduldigsten Leser macht, sich durch die 500 Seiten seines Werkes mühselig hindurchzuarbeiten. Die stilistische Ungeformtheit seiner Sätze und Perioden ist ein solches Hindernis, daß das Verständnis dessen, was gemeint ist oder nur gemeint sein könnte, zuweilen geradezu daran scheitert. Selbst wenn man sich alle Mühe gibt und geduldig wieder und wieder zum Anfang der Sätze zurückkehrt, um neu zu beginnen, entsteht beim Lesen der Eindruck eines nebulosen, nicht eben verbindlichen Ungefähr, was natürlich keineswegs beabsichtigt ist. Aus diesem verschwommenen Gewölk zucken dann gelegentlich kraß einseitige, aber sprachlich klar formulierte Urteile erschreckend wie Blitze hervor. Grelle Beleuchtung und wolkenverhangenes Dunkel wechseln in unberechenbarer Weise ab. Unser Beispiel zeigt, daß die ungelenke Sprache keineswegs immer aus der Mühsal schwerster Gedankenarbeit zu erklären ist: der hier mitgeteilte, vermeintliche Sachverhalt ist eindeutig genug. Deshalb muß diese Unform des sprachlichen Ausdrucks gerade bei einem Interpreten deutscher Dichtung Befremden erregen. Der Rezensent fühlt die Verpflichtung, dies anzudeuten; denn auch die Pflege unseres Stils ist uns zur Aufgabe gestellt.

pretation zum Opfer fällt, wenn er „letztlich erst die leibliche Liebesverschmelzung" als das von Gottfried gemeinte Wesentliche erklärt. Gewiß wird die unio carnis von Gottfried nicht geleugnet, aber viel stärker wird doch hier (und häufig, wo Weber es nicht sehen will) das wunschlose Glück des Anschauens, die Beseligung des liebenden Beisammenseins hervorgehoben. Eine Idylle ist es, die Gottfried hier entwirft, nicht die schauerliche Feier eines dämonischen Sakraments. Obwohl Weber hier noch von „der strengen Voraussetzung der seelisch-geistigen Einheit" spricht, betont er die Sinnendämonie viel zu stark, und im weiteren Verlauf seiner Untersuchung verdrängt diese mehr und mehr die seelische Komponente der *Tristan*-Liebe.

Die Sinnlichkeit, Sinnenzwang, Unterwerfung des Seelischen unter das Sinnliche wird von Weber immer wieder, und man kann objektiv sagen: allzu stark, herausgestellt. Das führt zu einer eigenartigen Konsequenz in seiner hypothetischen Konstruktion des Schlusses. Er ist fest überzeugt davon, daß die Ehe mit Isolde Weißhand vollzogen wird. Damit erweise sich die sinnenbetonte, dämonische Liebe als unhaltbar, sie müsse von einem Objekt zum anderen abgleiten und schließlich im ausweglosen Verderben der Seele enden. Diese Konstruktion kann man geradezu als den Schlußstein in seinem weltbildlichen Gebäude ansprechen, eine so zentrale Stellung räumt der Verfasser ihr ein. Was aber gibt uns das Recht, dem Dichter, der in allem Tatsächlichen so gewissenhaft seiner Quelle folgt, gerade in diesem entscheidenden Punkte einen totalen Gegensatz zu seiner Quelle zu vindizieren? Es ist gerade die Neuerung des Thomas gegenüber den älteren *Tristan*-Erzählungen, daß diese Ehe nicht vollzogen wird, und es scheint durchaus denkbar, in diesem Punkte eben dasjenige Moment zu erblicken, das Gottfried die Darstellung des Thomas allen anderen vorziehen ließ. Freilich scheinen gerade die letzten ausgeführten Verse des Werkes in eine andere Richtung zu weisen. Aber vergessen wir doch nicht, daß der Sinnenreiz als Verführungsmoment auch bei Thomas (übrigens sogar schon bei Eilhart) eine Rolle spielt, die Ehe dann aber doch nicht vollzogen wird, weil rechtzeitig die Erinnerung an die blonde Isolde hindernd dazwischentritt. In genauem Gegensatz zu Weber glaube ich daher, Gottfrieds Minneauffassung in diesem Sinne interpretieren zu dürfen: auch echte Liebe, die den ganzen Menschen ergreift, kann zwar durch den Sinnenzwang in Versuchung geführt werden, aber sie unterliegt ihm nicht. Ursache des endlichen, überaus bitteren Todes ist dann nicht, wie bei Weber, die unauflösliche Verstrickung in dämonische Sinnlichkeit, sondern die ewig unerfüllbare Sehnsucht der getrennten Liebenden nach einander, sowie die durch die Lüge der Isolde Weißhand herbeigeführte letzte, schreckliche Enttäuschung.

Gewiß enthält Gottfrieds Minnebegriff die beiden Komponenten des Sinnlichen und des Seelischen. Übersehen wir aber nicht, wie stark oft auch bei Wolfram das natürlich Sinnenhafte hervorbricht. Daß es in der *Tristan*-Dichtung viel stärker hervortritt, liegt in der Natur des Stoffes, zu dem sich freilich der Dichter durch seine Wahl bekennt. Gerade deshalb sollte man meinen, daß sich bei ihm die Kritik an der unzulänglichen höfischen Gesellschaft mit der Kritik an dem einseitig überspannten Minnebegriff der Lyrik zu seiner Antwort verbindet: durch Bejahung der ganzen Liebe mit ihren Freuden und Leiden, mit Lust und Qual der Seele und der Sinne überwindet der Mensch die Oberflächlichkeit der herkömmlichen Gesellschaftsordnung. In welchem Verhältnis eine durch solches Minneerleben geläuterte Gesellschaft zu Gott steht, wäre erneut

zu untersuchen; Weber hat gewiß die endgültige Antwort noch nicht gegeben. Die Zeit um 1200 ist zur kritischen Einstellung auch in religiösen Dingen erwacht, und so kann man Gottfrieds Skepsis gegenüber dem „höfischen Gott" recht wohl verstehen, ohne daß man ihn zum Gottesleugner oder auch nur zum ketzerischen Dualisten zu stempeln brauchte.

In seiner Untersuchung des Gottfriedschen Minnebegriffs hat Weber allzu wenig Rücksicht auf die herkömmliche Minnetopik genommen. Liebe als Krankheit, als Macht, die alles verwandelnd über den Menschen hereinbricht, gegen die es keine Abwehr gibt, das Minnepersonal, heiße es nun Frau Venus oder Frau Minne, Amor oder Cupido: all das findet sich schon bei Veldeke und bei Eilhart. Auch Hartmann ist nicht völlig frei davon, und selbst Wolfram steuert Zeugnisse bei, ganz zu schweigen von den Franzosen und der lateinischen antiken und mittelalterlichen Dichtung, die Gottfried ja auch kannte. Natürlich wäre es denkbar, daß Gottfried von diesen überkommenen literarischen Motiven einen anderen Gebrauch macht als seine Vorgänger und Zeitgenossen. Wer aber behaupten will, daß hier plötzlich ein metaphysischer Dualismus aufbräche, daß Gott und die *gotinne Minne* als Gegenpole in einer (unmittelalterlichen) Welt der inordinatio einander gegenüberstehen, der müßte erst den Beweis erbringen, daß Gottfried die Motive seiner Vorgänger völlig umgewertet und in neue geistige Zusammenhänge gestellt habe. Diesen Beweis ist Weber schuldig geblieben, wie denn überhaupt die sehr schwerwiegende Frage nach der literarischen Tradition für die Beurteilung Gottfrieds von ihm nirgends in Betracht gezogen wird.

Inordinatio liegt nach Webers Darstellung vor, weil der Dämon in die Welt einbricht und den gottgeschaffenen ordo zerstört. In einem Buch, das auf jeder Seite vom Dämon, Dämonie, dämonischen Mächten spricht (auch das „zentrale persönliche Daimonion" fehlt nicht; Bd. II, S. 203), hätte der Leser billiger Weise eine Definition erwarten dürfen, was der Verfasser unter diesem Begriff verstehen will, der von Sokrates bis Kierkegaard in so vielfältiger Bedeutung auftritt. Aber nichts wird definiert; Hinweise etwa der Art, daß die Minne als Göttin auftrete, müssen die Definition ersetzen. Nun ist hier nach mittelalterlicher Interpretation nur die einzige Alternative möglich: die *gotinne Minne* wird existentiell genommen, dann ist sie Dämon, aber zugleich Teufel als Gegenspieler Gottes, *valandinne*. Da nun aber Gottfrieds *gotinne Minne* ganz offensichtlich nicht mit dem Teufel identisch oder auch nur verwandt ist, bleibt nur die andere Möglichkeit: sie ist literarischer Topos; nicht eine wirklich existente Gottheit, sondern allegorische Personifizierung. Damit ist nicht geleugnet, daß der Dichter die Liebe als wirkende Kraft erkannte, aber es bleibt offen, an welche Stelle des göttlichen ordo er sie einzuordnen gedachte. Ja, da er nicht Philosoph, sondern eben Dichter war, brauchte er sie nicht einmal in ein metaphysisches System einzuordnen. Darum mochte sich kümmern, wem es aufgegeben war; dem Dichter durfte es genügen, die Tatsache ihres Vorhandenseins und ihrer wirkenden Kraft gläubig bejahend hinzunehmen. Es ist unbillig, von ihm ein philosophisch durchkomponiertes, völlig lückenlos rational geordnetes Weltbild zu erwarten.

Natürlich soll die Möglichkeit nicht geleugnet werden, daß Gottfried (und andere Dichter) sich häretischen Gedanken öffneten, und daß der geistsprühende Straßburger in seiner scharfen, der Zeit gemäßen Kritik zu Anschauungen gelangen konnte, die zum

Teil widerchristlich waren. Daß das aber wirklich der Fall war, ist durch Webers Untersuchung noch nicht erwiesen. Für den Beweis sind seine Argumente zu einseitig, zu subjektiv und darum nicht tragfähig genug. Schon das Kapitel „Gott" (Bd. I, S. 91 bis 132), das sich um den Nachweis eines ins Oberflächliche und Äußerliche verflüchtigten Gottesbegriffs bei Gottfried bemüht, leistet nicht, was der Verfasser sich und uns davon verspricht. Es hat in Anlage und Methode viel Ähnlichkeit mit dem entsprechenden Kapitel in Mockenhaupts *Parzival*-Buch[4]. Doch läßt es die dort so wohltuende Vorsicht des Urteils vermissen. Sehr einseitige, trotz ihrer Subtilität nicht überzeugende Interpretationen hinterlassen das unbehagliche Gefühl, daß der Verfasser zu falschen oder jedenfalls nicht genügend fundierten Schlüssen kommt, und daß man deshalb besonders auch für das folgende Kapitel „Dämon" (S. 133—204) der sicheren Führung entbehre.

Überhaupt kann man den Interpretationen des Verfassers allzu oft nicht zustimmen. Nur drei, allerdings zentrale Beispiele seien erörtert. Gottfrieds revolutionäre Anschauungen, so ist Webers Meinung, konnten „angesichts der überragenden Macht der kirchlichen Organe und ihrer weltlichen Helfer nur dann überhaupt ausgesprochen werden . . ., wenn dies in einer hinreichend verschleierten, jederzeit auch eine vom tieferen Sinn ablenkende, harmlosere Ausdeutung zulassenden Form geschah" (Bd. I, S. 247). Welche Fallstricke bei solcher Sachlage auf den modernen Interpreten lauern, bedarf keines Hinweises. Nur äußerste Vorsicht und Zurückhaltung kann auf so schwankem Boden überhaupt zu einigermaßen sicheren Ergebnissen führen. Der Verfasser dagegen ist wiederholt der Gefahr erlegen, ganz offensichtlich mehr in den Text hineinzuinterpretieren, als der Dichter ausdrücken wollte. Gottfried wollte also seine wahre Meinung in verhüllter Form zum Ausdruck bringen, so argumentiert der Verfasser. „Auf welchem schmalen Grat er sich da zu bewegen begann, . . . und daß messerscharf der Absturz in dämonische Tiefen drohte" (Bd. I, S. 242), war dem Dichter wohl klar: *hei tugent, wie smal sint dine stege, . . . wol ime, der sie wege und stege.* Diese Verse 37—40 werden an dieser Stelle und auch sonst wiederholt zitiert, immer in dem Sinne: „wohl dem, der sie sicher zu beschreiten weiß", also das Selbstbewußtsein des Dichters offenbarend. Sie stehen aber am Ende der Widmung an Dietrich und können in diesem Zusammenhang gar nichts anderes bedeuten als ein abschließendes Lob für den Gönner: „wohl dem, der sie dem Dichter bereitet (indem er Verständnis für die tieferen Absichten des Dichters aufbringt)". Von hier aus muß dann auch der Tugendbegriff an dieser Stelle interpretiert werden, der dann doch wohl sehr stark zu dem Begriffsfeld „dichterische Berufung und Verantwortung" tendiert. Demnach ist nicht von einem „Absturz in dämonische Tiefen" die Rede, sondern von der lähmenden Verständnislosigkeit eines Publikums, die dem Dichter die Wirkungsmöglichkeit nimmt.

Sehr viel Gewicht legt der Verfasser auf die Verse 65f. des Prologs: *der werlt* [der *edelen herzen*] *wil ich gewerldet wesen, mit ir verderben oder genesen.* Die Exkurse III und IV nehmen sie zum Ausgangspunkt, und wiederholt werden beide Begriffe im religiösen Sinne interpretiert: ein *Genesen* zum ewigen Heil ist in der dämonischen Minnewelt

[4] Benedikt Mockenhaupt O.S.B., Die Frömmigkeit im Parzival Wolframs von Eschenbach. Ein Beitrag zur Geschichte des religiösen Geistes in der Laienwelt des deutschen Mittelalters. (Grenzfragen zwischen Theologie und Philosophie, Heft 20.) Hanstein, Bonn 1942.

der inordinatio nicht möglich; die Verse enthalten keine echte Alternative, sondern verschleiern nur die einzige Möglichkeit des *Verderbens*, des ewigen Seelentodes; es sei der Heroismus echter Mystik (vgl. Bd. I, S. 307f., II, S. 166), aus dem sich antithetisch bei Gottfried das Bekenntnis „zur heroischen Untergangsbejahung" (Bd. I, S. 301) entwickle. Es wäre vorsichtiger, jene Prologstelle, die den Ausgangspunkt so weitreichender Konsequenzen abgeben soll, „vordergründiger", aber auch näher am Text zu interpretieren. Zunächst sagt Gottfried doch nur, daß er sich der Welt der *edelen herzen* „auf Gedeih und Verderb" verbunden fühle. Er will ganz ihr angehören, mit ihr leben oder sterben. Von Seelenheil oder ewiger Verdammnis aber kann hier gar nicht die Rede sein. Es ist im Mittelalter keine geschlossene Gesellschaftsgruppe denkbar, die heroisch bejahend die ewige Verdammnis als Kollektivschicksal auf sich nähme. Übrigens ist es ebenfalls unrichtig, daß das *edele herze* „nichts anderes als erwählter Träger mystischer Liebe" ist (Bd. I, S. 251). Diese Definition ist viel zu eng, und daß Gottfrieds Gesellschaftsideal, diese kleine Schicht erlesener Menschen, so oft im Zusammenhang mit dem Minnegedanken genannt wird, liegt nun wirklich allein an der Thematik des Werkes.

Allergrößten Wert legt Weber im Zusammenhang mit der Verdammnis zum Verderben auf die Stelle 12494—502. Er umkreist sie in geradezu qualvoller Verbissenheit und kommt immer wieder darauf zurück. Brangene hat gesagt: „[Der Liebestrank, den ihr genossen habt,] *der ist iuwer beider tot*". Darauf Tristan:

Nu waltes got, sprach Tristan,
ez wære tot oder leben:
ez hat mir sanfte vergeben.
ine weiz, wie jener werden sol:
dirre tot der tuot mir wol.
solte diu wunnecliche Isot
iemer alsus sin min tot,
so wolte ich gerne werben
umb ein eweclichez sterben.

Die beiden letzten Verse interpretiert Weber (Bd. I, S. 84): „so wollte ich gerne um die dem ewigen Leben polar entgegengesetzte transzendente Seinsweise, nämlich die des ewigen Todes, mich abmühen, d.h. nur wenig verhüllt, auf das ewige Leben verzichten". Der Verfasser glaubt, „den immanenten Doppelsinn des Wortspiels vom *eweclichen sterben*, . . . das ewige Sterben, den Tod der Seele, das Verzichtenmüssen auf das Ewige Leben" (S. 85) herauslesen zu dürfen. Demgegenüber bekennt sich der Rezensent zu der Auffassung, daß der von Weber gemeinte Vorstellungsinhalt nur durch *eweclicher tot* ausgedrückt werden könnte; *sterben* kann nicht in diesem Sinne synonym mit *tot* verwendet werden. *Eweclich* aber ist hier kaum anders als durch „immerwährend, von heute bis in alle Ewigkeit" zu übersetzen, ähnlich wie das *ewic* im *Iwein* 6964: [Wenn einer der Freunde, Gawein oder Iwein, den andern erschlagen sollte,] *daz wirt sin ewigez clagen*. Tristan sagt, frivol genug: „Nennst du das, was hier geschehen ist, den Tod, so will ich immer wieder sterben, d.h. diesen 'Tod' erleben." Wieder freilich eine sehr viel „vordergründigere" Interpretation! Man kann das oberflächlich und unzulänglich finden, aber jedenfalls ist solches Übersetzen ungefährlicher,

als wenn man an jeder Stelle und um jeden Preis nach „Hintergründen" sucht und bohrt. Die vermeintliche „Transparenz" wird allzu leicht nur durch einen täuschenden, irrlichternden Schein hinter dem wirklich Gesagten hervorgerufen.

Ein imposantes Gebäude hat der Verfasser in seinem *Tristan*-Werk errichtet. Aber drei seiner Grundpfeiler erweisen sich durch die Prüfung der obigen drei Interpretationsbeispiele als zu schwach fundiert. Gottfrieds Selbstbewußtsein, Voraussetzung für seine Tat, wenn sie wirklich revolutionär ist, findet an *der si wege und stege* keine Stütze. *Genesen oder verderben* enthält nicht die nur scheinbare Antithetik, die der Verfasser braucht, um die heroische Bejahung des Unterganges zu begründen; und *eweclichez sterben* meint nicht den Tod der ewigen Verdammnis, den Gottfrieds Minnebegriff implicite enthalten soll. Drei Grundpfeiler, deren Einsturz das ganze Gebäude in Trümmer legen würde! Es kann nicht die Absicht des Rezensenten sein zu zerstören, was als großartige Leistung vor uns steht; wohl aber hat er die Pflicht, die schwachen Stellen im Gemäuer zu erspähen, zu warnen und nach Verstärkung der Fundamente zu rufen, wenn solche Verstärkung möglich ist.

Die Methodik des Verfassers ist trotz aller ihr noch anhaftenden Schlacken in mancher Hinsicht überzeugend. So steht das Werk trotz aller Einwände und noch offenen Fragen als ein geschlossenes Ganzes da, geeignet, nicht nur die Gottfriedforschung zu fördern, sondern überhaupt neue Wege der Mittelalterwissenschaft zu eröffnen. Wir glauben das vom Verfasser gesteckte Ziel nicht erreicht, aber wir sind dankbar für ein gutes Stück Führung auf neuen Wegen.

II.

Zum Problem einer mittelaltergemäßen Tristan-Interpretation.

Von

Eduard Neumann (Göttingen).

Durch sein Streben nach Mittelaltergemäßheit der Dichtungsinterpretation bekennt sich der Erforscher mittelhochdeutscher Literatur zum Willen nach wissenschaftlicher Objektivität: er weiß, daß sich eine mittelhochdeutsche Dichtung nicht als zeitlos isolierte Erscheinung, sondern nur in ihrer Verbundenheit mit der geistesgeschichtlichen Situation, nur als Werk-Ausdruck spezifisch mittelalterlicher Geistigkeit begreifen läßt. Nur so glaubt er, ein Abgleiten seines Dichtungsverständnisses ins Subjektive, Mittelalterfremde und Moderne vermeiden zu können. Selbstverständlich können solche Sicherung die üblichen Überblickskapitel unserer Literaturgeschichten über das Geistesleben des Mittelalters nicht gewähren. Es gehört mehr dazu: eine umfassende Vertrautheit mit den literarischen Quellen mittelalterlichen Denkens und eine daraus erwachsende Sicherheit des kritischen Urteils, wie sie erst das Eindringen in das Schrifttum der geistigen Hauptströmungen vermitteln kann, wenn es ständig ergänzt wird durch die Kenntnis der Größen zweiter Ordnung, der heterodoxen Glaubensbewegungen, der Liturgie und der Volksfrömmigkeit, der Predigt- und der Briefliteratur. Freilich wird man sich dabei auch der Lücken und Unsicherheiten bewußt bleiben, die trotz der großen Fortschritte der Mittelalterforschung heute noch die exakte Erfassung gerade einer konkreten geistesgeschichtlichen Problemlage er-

schweren. So gibt uns vor allem das 12. Jahrhundert, in dessen innerer Bewegtheit soviel Altes weiterschwingt, soviel Neues vordringt, immer neue Rätsel auf, zumal noch längst nicht alle Neuergebnisse ausländischer Einzelforschung auf- und eingearbeitet sind.

Gottfried Weber geht in seinem zweibändigen *Tristan*-Buch von der richtigen Überzeugung aus, daß eine „mittelalterliche Literaturwissenschaft ohne gründliche Einbeziehung der jeweiligen philosophisch-theologischen Situation heute schlechterdings nicht mehr denkbar ist" (I, 5). Er stellt sich die Aufgabe, das „zeitbedingte, spezifisch mittelalterliche Problem des Gottfriedischen 'Tristan' so weit nur möglich zu verdeutlichen" (ebd.). Er hat sich diese Aufgabe nicht leicht gemacht. Er ist nicht zufrieden mit der Zeichnung und Kennzeichnung eines allgemeinen, aber unverbindlichen geistigen Hintergrundes, sondern sucht den genauen geistesgeschichtlichen Ort Gottfrieds, den Wurzelboden seines Lebensgefühls, den Kern und Umkreis seiner Liebesproblematik „mit einer gewissen Exaktheit" (I, 307) wiederherzustellen. Er geht dafür zwei (äußerlich scheinbar getrennte) Wege: a) mit Hilfe der Textanalyse bemüht er sich um Einblick in das Gottfriedsche „Urerlebnis" seiner Minneerfahrung; b) in der geistesgeschichtlichen Ergründung stellt er diesem „Urerlebnis" das „Bildungserlebnis" des Dichters an die Seite, seine Begegnung mit den weltanschaulichen Aussagen seiner Zeit, besonders soweit sie — nach Webers Auffassung — seine persönliche Problematik betreffen könnten. Es scheint aber methodisch nicht ganz gelungen zu sein, beide Forschungswege in sauberem Nebeneinander zu belassen und ihre jeweiligen Teilergebnisse zu klarem Vergleich zu bringen, nach reinlicher Einzelklärung zu übersichtlicher und kontrollierbarer Gegenüberstellung vorzudringen. Vielmehr wird das Ideengeschichtliche, bevor es noch einwandfrei durchleuchtet ist, vorschnell in die Textanalyse hineingeahnt, wie umgekehrt die geistesgeschichtlichen Bezüge fast ausschließlich unter den Blickpunkten solcher — mit vielleicht unbewußter Zielstrebigkeit vorpräparierten und vorharmonisierten — Dichtungsanalyse gesichtet werden.

Das „Urerlebnis" der Minne (als des gestörten und zerstörten ordo zwischen Seelenliebe und Sinnenliebe) und das „Bildungserlebnis" des Augustinischen christlichen Gott-Mensch-Weltbildes seiner Zeit machen Gottfried zum literarischen Vorkämpfer einer antireligiösen und antichristlichen Untergrundbewegung, der den Ideenbau seiner Gesamtdichtung hauptsächlich auf der Grundlage neudualistisch-katharischer Weltschau entfalte (II, 121). Vom Erlebnis der Minne als Inbegriff zerstörter Ordnung gelangt der Webersche Gottfried zur umfassenden Erfahrung einer allgemeinen inordinatio und so zum Zweifel an der Möglichkeit sinnvoll-harmonischer Lebensgestaltung überhaupt. Denn der weltbeherrschende Dämon (*diu gotinne minne* als Gegengott und Schöpfer aller ordo-Zerstörung) vermag ein „harmonisches Sein des Menschen, insbesondere des liebenden, restlos zu hindern" und durch die Sinnendämonie „unentrinnbar den irdischen Untergang herbeizuführen" (II, 120). Doch in der freien Bejahung des Sterbens entbindet sich das Ewige und Göttliche im Menschen, das vom Dämon wohl gefesselt, aber nicht vernichtet werden kann, und gestaltet in der *andaht uf den tot*, d.h. „in der Vereinigung der Seelen (und der zerstörten Leiber) im Tode die erlösende Beseligung des *eweclichen sterbens*". In der Einung des Todes befreit sich die liebende Seele Tristans von den zerstörenden Mächten des Leiblichen und verschmilzt bei ihrer Rückkehr ins Göttlich-Kosmische der Weltseele mit dem Ewigen Isoldes (II, 122).

Von der Mittelaltergemäßheit dieses (angeblich) Gottfriedschen Systembaus soll ein eigenes Kapitel überzeugen, in dem in äußerst eindrucksvoller, lebendiger und manchmal leidenschaftlicher Darstellung Gottfrieds Auseinandersetzung mit der Geistigkeit seiner Zeit vorgeführt wird. Das geschieht in Form eines geschickt und systematisch gelenkten Lesekurses, bei dem Gottfried nacheinander die *Confessiones* des Augustinus, die Werke Bernhards von Clairvaux, der Victoriner, der Chartreser, Abaelards *Historia Calamitatum*, aber auch für uns nicht mehr greifbare Schriften der Katharer und Amalrikaner in die Hand gedrückt und vor allem solche Stellen hervorgehoben werden, die durch Ideenassoziationen der Ähnlichkeit oder auch des Gegensatzes irgendwie an *Tristan*-Stellen (im Weberschen Verständnis) erinnern könnten. Bei dieser Lektüre Gottfrieds — man weiß nicht recht, ob sie als Möglichkeit oder als tatsächliche Wirklichkeit genommen werden soll — sucht Gottfried Weber dann jeweils festzustellen (d.h. sich in seiner Phantasie vorzustellen), „wie Gottfrieds Reagieren auf die vielgestaltigen Probleme, Phänomene, Persönlichkeiten und Gruppen ... gewesen sein möchte" (I, 231). Dabei ist bemerkenswert, daß dieser Gottfried, der allzu einseitig aus der Gleichsetzung Gottfried = *Tristan* und ohne genügende Berücksichtigung des Gottfrieds der Monologe, Meditationen und Reflexionen verstanden wird, nur über sehr beschränkte und wenig differenzierte Reaktionsmöglichkeiten verfügt: von seinem persönlichen „Urerlebnis" aus reagiert er stets nur mit Sympathie oder Antipathie, vorwiegend sogar mit radikalem Widerspruch und leidenschaftlichem Umwertungswillen.

An den Bekenntnissen des Augustinus, meint Weber (I, 231), „mag" Gottfried zuerst das Liebes- und Weltbildproblem als Auseinandersetzung zwischen Christentum und Manichäismus aufgegangen sein. Aber nur der „vorchristliche Augustinus" habe ihm „höchstes Interesse abgenötigt", während der sich vom Manichäismus wegwendende ihm „recht problematisch" gewesen sein müsse. Solche Problematik habe sich im Gegenüber mit Bernhard von Clairvaux nur verdichten können, der als Künder einer ins Mystische gesteigerten Liebe den *Tristan*-Dichter zwar gewaltig gepackt, aber durch die „ideelle Tendenz seiner Hohenlied-Allegorik" im tiefsten abgestoßen habe. Dies könne unsern Dichter zu dem Entschluß geführt haben, ein Werk zu schaffen, das die Bernhardischen Wertakzente der irdischen und der Gottesliebe radikal und grundsätzlich vertauschen sollte. Die theoretischen „Ansätze zu einer gewissen Eigenbewertung des Bereiches natürlichen Menschentums" bei den Victorinern sollen seinen „Widerspruch gegen die Seele-Leib-Antithese" verstärkt und sein Suchen nach einer Synthese von Seelen- und Sinnenliebe gefördert haben (I, 235). Vor allem im Begreifen der Liebe als „Mysterium" sollen sich christliche Mystik und Gottfried getroffen haben. Das ist für den Weberschen Gottfried Grund genug, sich nunmehr systematisch mit der dreifachen Erscheinungsweise des „christlich-religiösen Mysteriums überhaupt" näher zu befassen. Es zeigt sich dabei: diesem Gottfried ist das „Gottmysterium" nur noch etwas Angelerntes und Mitgeschlepptes; das „Christusmysterium" der Mystik mit seiner Sublimierung der Sinnenliebe mußte ihm „zweifelsohne als höchste Naturwidrigkeit und als unzulässige Sphärenvermischung" (I, 237) erscheinen, während ihm das „Kultmysterium" schon von „seiner tiefverwurzelten Abneigung gegen die Herz-Jesu-Verehrung und die mystische Liebesideologie her" und durch seine Skepsis gegen die Sakramentenlehre „verdächtig" war. Man fragt sich, was denn bei Gottfried vom ganzen Mysteriumsbegriff noch übrig bleibt. Lediglich „die rein strukturelle liebesideologische und auch ästhetische Seite der christlichen Kultmysterien" habe ihn beeindruckt (I, 238). Die Begegnung mit Abaelard und Heloise „wird" Gottfrieds innere Problematik noch verschärft und ihn zur radikalen Auseinandersetzung mit dem christlichen Sinnenproblem getrieben haben (I, 241). Das um so mehr, als die bisherigen kirchlichen Lösungsversuche des Sinnenproblems „für den nach Verselb-

ständigung drängenden Laien schlechterdings unannehmbar" waren. An der Unzufriedenheit mit der kirchlichen Ehelehre „hat sich Gottfrieds Verhältnis zur Kirche entschieden — negativ und radikal!" (I, 242). „Beinahe zwangsläufig" mußte die Gottfried-Generation „wieder auf den Weg zurück, den Augustin ehedem verlassen hatte, den Weg zum Dualismus" (I, 242). Auf diesem Wege findet Gottfried zwar ihm noch viel Unsympathischeres, bei den Katharern nämlich die unbedingte Verwerfung des Liebesgeschehens und bei den Amalrikanern die „hemmungslose, als schuldfrei erklärte Sinnenentfesselung". Aber darüber hat er offenbar hinweggesehen und das angenommen, was sich ihm in den offenen und geheimen Lehren der Ketzer als „das tatsächlich Entscheidende anbot — und das konnte dem Instinkt des Gottfriedschen Genius natürlich keineswegs entgehen —" (I, 245): „eine tiefgreifende Erschütterung der zentralen christlichen ordo-Ideologie", die sich ihm zum Dichtungserlebnis einer inordinatio universalis aus der Urmacht des Eros hinaufsteigert.

Man sieht: durch Gottfrieds positive oder radikal negative Reaktion auf die Ideologien seiner Zeit sollen alle Einzelheiten seiner „Weltbildhaltung" als mittelaltergemäß hingestellt werden und in ihrer geschichtlichen Verbundenheit mit der um 1200 aktuellen Problematik erscheinen. Es fragt sich nur, ob auch die stets so radikale Reaktion Gottfrieds mittelaltergemäß, mehr noch: ob überhaupt dieser Webersche Gottfried, der so reagiert, eine historisch mögliche Persönlichkeit gewesen ist, die mit einer so primitiv reagierenden Eklektik sich die Zutaten zu einem weltanschaulichen System zusammenstückelt und alles ideologisch Überkommene „zu einem neuen einmaligen künstlerischen Ganzen, zum Leben in der schöpferischen Phantasie um die Tristan-Isolde-Motivik umgeschmolzen" hat (I, 247). Mir scheint, dieser ganze Systembau ist vielmehr die ureigenste, absolut schöpferische Leistung Gottfried Webers.

Diese Leistung beruht wesentlich auf der Weberschen Entdeckung der „analogia antithetica" als „Gottfrieds Grundhaltung" (I, 39) und auf der Erfindung und durchgehenden Anwendung der „analogieantithetischen" Deutungsmethode als Weg zum *Tristan*-Verständnis.

Leider hält G. Weber es nicht für nötig, selbstkritisch und grundsätzlich Wesen und Mittelaltergemäßheit, Recht und Grenzen dieser Interpretationsmethode zu erörtern, obgleich doch die Mehrzahl seiner Kern-Hypothesen, vor allem die von Gottfrieds revolutionärer Christentums- und Mystikfeindlichkeit, auf ihr gegründet ist. Aber aus den zahlreichen Fällen, in denen sich W. dieses Verfahrens bedient, aus der Praxis sozusagen, läßt sich die Theorie seiner Methode einigermaßen entwickeln. Sie arbeitet mit dem Grundsatz: wann immer Gottfried, um seine Minneauffassung emporzusteigern, auf christlich-theologische, mystische, eucharistische usw. Metaphorik zurückgreift und sie auf die Minne überträgt, dann liege darin weniger eine positive Bezugsspannung der Gleichrichtung zum jeweiligen Herkunftsbereich dieser Metaphern, sondern eine vorwiegend negative Spannung: ein radikaler Widerspruch zum ursprünglichen Bereich dieser Metaphorik, seine aggressive Verwerfung und Pervertierung, also eine revolutionäre Ersetzung des christlichen Liebesgedankens durch eine antichristliche Liebesvergottung. Z.B.: wenn die *Tristan*-Dichtung in den Schlußversen des Prologs (vv. 233ff.) (angeblich) eucharistie-analog als *brot* bezeichnet wird, dann solle sie dadurch „analogie-antithetisch" und metaphorisch an die Stelle der Eucharistie gesetzt werden. Der systembaufreudige, analogieantithetisch vorgehende *Tristan*-Interpret ist nun unablässig bemüht, immer neue Analogien zu christlich-mystischen und theologischen Formulierungen in der Dichtung aufzustöbern und sie

mit seiner Methode in Kampfansagen gegen die Herz-Jesu-Verehrung, die Eucharistie, die Sakramente, die Mystik, die Kirche usw. umzubiegen. Tatsächlich wird mit diesem Verfahren die Umdeutung zum berechtigten Deutungsprinzip erhoben.

Dabei ist diese ganze analogia antithetica, die sich terminologisch so gut mittelalterlich gibt, in ihrer Zusammenzwingung des Unvereinbaren, nämlich von Analogie und Antithetik, ein einziger Systemzwang, ein Unding, ein Widerspruch in sich. Das Mittelalter kannte von der analogia antithetica, soviel ich weiß, weder das Wort noch die Sache. Das Mittelalter kannte wohl eine analogia proportionalitatis und eine analogia attributionis, wie sie in der analogia entis zwischen substantia und accidens, zwischen ens a se und ens ab alio waltet. Man verstand darunter jene unähnliche Ähnlichkeit von Begriffen, Worten und Sachen, mit der sie teilweise untereinander übereinstimmen, teilweise aber voneinander verschieden sind, insofern sie in einem verschiedenen Beziehungsverhältnis zum gleichen analogatum principale stehen, das den analogen Begriff eigentlich enthält. Die Analogie überträgt also Worte und Begriffe von einem Sachverhalt, in dem sie eigentlich und vollsinnig verwirklicht sind, auf andere Sachverhalte, in denen sie nur in einem Beziehungsverhältnis zum eigentlichen vorhanden und gültig sind (wie etwa das Blühen der Kunst, der Kultur nur im Beziehungsverhältnis zum Blühen der Blumen ausgesagt werden kann).

Damit ist bereits angedeutet, daß jede echte Metapher als gedrängte Abkürzung einer ausgeführten Analogie verstanden werden kann. Wo nämlich eine Metapher noch echt, noch nicht abgegriffen und zur Schablone geworden ist, da ist auch das Bewußtsein für die ausgeführte Analogie wach, deren Abbreviatur sie darstellt; d.h. man weiß dann, daß dieses Wort übertragen gebraucht wird und wo es zu Hause ist. Es sollte eigentlich selbstverständlich sein, daß die Übertragung eines Wortes seine sinnvolle Verwendung in seinem Eigenbereich weder leugnet noch in Frage stellt, sie vielmehr voraussetzt und in echter Metaphorik von dem Mitschwingen und Miterfassen des Bezugsverhältnisses zu diesem Ursprungsbezirk ihre ganze stilistische Wirkung bezieht. Er fragt sich nun, ob diese Bezugsspannung einer Metapher zu ihrem eigentlichen Herkunftsbereich sich soweit verschärfen und gar so ins Negative umschlagen kann, daß mit ihrer Übertragung in ein neues Verwendungsgebiet geradezu ein Gegenbild oder eine Gegensatzidee zu ihrem ureigenen Bereich entsteht oder vom Dichter in kämpferischer Absicht sogar bewußt geschaffen werden kann, eine Kampfansage des Übertragenen an das Eigentliche, wie die Theorie der Antithetik das behaupten möchte. Ist wirklich anzunehmen, daß etwa mit der Übernahme einer Metapher aus der Mystikersprache in den Minnebereich die ganze Mystik abgelehnt und abgewertet und sprachlich ein pervertierender Ersatz dafür geschaffen werden soll? Mir erscheint das nicht einleuchtend.

Solche Deutung von Analogie- und Metaphernübernahme als Kampfansage und Abwertung scheint vor allem dort ausgeschlossen, wo mit dem Herübernehmen einer Wendung auch das immanent Wertende derselben mitübernommen und dem neuen Verwendungsbereich mitgeteilt werden soll; da setzt doch die beabsichtigte Neuwertung eine bleibende Wertschätzung des ursprünglichen Verwendungsbereichs voraus und darf nicht einfach in eine radikal ablehnende Entwertung des alten Wertgefühls umgedeutet werden. Noch weniger berechtigt ist die Annahme solcher Ablehnungs-

tendenzen in den Fällen, wo aus der Sprache der Mystik, etwa der *Hohelied*-Kommentare, erotische Metaphern in den Minnebezirk und damit in ihren Ursprungsbezirk heimgeholt werden. Bei manchen dieser Worte ist es allerdings zweifelhaft, ob sie zu ihrer Verwendung im Bereich der Minne erst den Umweg über die Mystikersprache gehen mußten und vom Dichter nicht vielmehr unmittelbar aus der Sprache der Liebenden, wo sie zu Hause sind, übernommen werden konnten. (Mußte ein Minneerfahrener wie Gottfried wirklich erst bei Hugo von St. Viktor nachlesen, daß „die Glut der Liebe alles Feindliche und Widerstrebende ertrage, daß sie stark wie der Tod sei, daß es Märtyrer aus Liebe gebe, daß Leiden zur Erprobung der Liebe notwendig sei, weiter auch, daß wahre Liebe wesensmäßig wachse" usw., I, 274, oder bei Richard von St. Viktor, daß nur maßvolle Affekte gut seien, daß aus gezähmter Sinnlichkeit die Tugend der Mäßigkeit hervorgehe u. dgl., I, 261?) Natürlich sieht der Befürworter der analogieantithetischen Deutung nicht gerne, wenn der Dichter diesen einfachdirekten Weg geht, weil mit dem Wegfall einer Übernahme aus dem religiösen Bereich jeder Spannungsmöglichkeit der Metaphorik und ihrer Umdeutung zur pervertierenden Gegensatzidee der Boden entzogen wäre.

Überhaupt läßt sich beobachten, daß sich die Neigung zu analogieantithetischer Deutung auch dort vordrängt, wo weder echte Analogie noch echte Antithetik im Text nachweisbar ist. Einige Beispiele: weil Gottfried seine Allegorese der Minnegrotte wahrscheinlich nach dem Vorbild zeitgenössischer Tugendallegorese des Kirchenbaues gestaltet hat, wagt man den Schluß, die Minnegrotte selbst sei „kirchenbau-analog" und darum — analogieantithetisch — als Gegenkirche und „Dämonendom" (I, 168) zu verstehen. — In die Stelle vom nahrungslos autarken Minnedasein der Liebenden kann nur dann eine Eucharistieanalogie (als Sprungbrett für anti-eucharistische Analogieantithetik) hineingedeutet werden, wenn man bereit ist, in

v. 16821: *diu geliebe massenie, diu was ir mangerie* und
v. 16831f.: *diu gebalsamete minne . . . diu was ir beste lipnar*

das Subjekt und das Prädikat zu vertauschen. Denn in der Eucharistie wird eben tatsächlich gegessen, im Minnedasein des Liebesvollzuges nicht; das Essen der eucharistischen Speise ist die Liebesgemeinschaft, hier aber ist die Liebesgemeinschaft (als Subjekt) *diu beste lipnar*. Wie kann da der Liebesvollzug in geheimer Antithese an die Stelle der damit immanent abgelehnten Eucharistie gesetzt werden? — Noch fragwürdiger ist, wie das Tristanwort vom *eweclichen sterben*, ein Eckpfeiler der Weberschen Gesamtinterpretation, gedeutet wird. Was damit gemeint ist, ist zwar ganz klar und eindeutig: es ist Tristans Bemühen um eine immer erneuerte Liebesvereinigung (= *dirre tot*) mit Isolde. Analogieantithetisch wird der Wunsch nach dem *eweclichen sterben* als höchster irdischer Lebenserfüllung zur kämpferischen Ablehnung des christlichen Jenseitszieles des ewigen Lebens umgedeutet. — Mit dem gleichen Verfahren wird, um den „Ausspruch des Dichters vom *vil tugenthaften Crist*, der *wintschaffen alse ein ermel* ist, . . . vollauf zu erhellen" (I, 269), zunächst nach einem ähnlich klingenden Mystikerwort gesucht: es heißt die *windische minne* (= amor impetuosus). Dann ergibt sich mit analogieantithetischer Methode, daß *wintschaffen* eine „ironisierende Blasphemierung" des amor impetuosus ist, Gottfrieds entscheidender Schlag gegen Bernhard und die Victoriner, ein „Vorstoß des Tristandichters gegen die christliche Mystik . . . und gegen die Christologie der Kirche schlechthin" (I, 269f.).

Wenn in allen Fällen analogieantithetischer Deutung trotz des bisweilen leisen Aufklingens von Gedankenassoziationen an Eucharistie, Mystik, Christus- und Trinitätsmysterium usw. von Gottfried an keiner Stelle auch nur ein einziges Wort von Eucharistie, Mystik u. dgl. gesprochen wird, dann scheint das zu zeigen, daß er eben nichts darüber und schon gar nichts dagegen sagen wollte. Er bleibt vielmehr so vollständig auf seine Minnethematik konzentriert, daß ihm jedes Wort einer weltanschaulichen Kampfansage als dichtungsfremde Abschweifung von seiner Grundkonzeption hätte erscheinen müssen. Daß der Dichter niemals offen und ausdrücklich revolutionär auftritt, würde Weber wohl zugeben. Es ist ja auffallend, daß er selbst fast alle seine analogieantithetischen Deutungen als „geheime Antithesen" (I, 81) kennzeichnet, als „begreiflicher Weise ... nur andeutend und schattenhaft transparent" (I, 79), als immanente Ablehnung des Analogieurgrundes, als verhüllte Kampfansagen. Weber geht sogar noch weiter: er setzt bei Gottfried eine durchgehende Tarnungstechnik und Verschleierungstendenz voraus, weil er nur in einer notwendig verschleierten Sprache seine „weltanschaulichen Revolutionierungen" habe aussprechen und vor dem entlarvenden Zugriff der übermächtigen Kirche und ihrer weltlichen Helfer habe sichern können (I, 247). In Wirklichkeit liegt das merkwürdig Verschleierte, das angeblich Getarnte und Geheime der Antithetik im chimärischen Wesen der analogia antithetica begründet, die sich als zusammengezwungene und in sich widerspruchsvolle Einheit niemals gleichzeitig und mit einem Denkschritt, sondern nur im Nacheinander einer Arbeitsteilung bewältigen und aussprechen läßt, indem der Dichter die Analogie liefert (und vielfach tut er das nicht einmal) und der Deuter nachträglich die Antithetik hineingeheimnißt. Der Deuter aber hält sich zum analogieantithetischen Textverständnis verpflichtet und berechtigt, weil er sich — in vollendetem Zirkelschluß — auf eben diesem analogieantithetischen Wege von Gottfrieds radikaler und revolutionärer Christus- und Christentumsfeindlichkeit usw. überzeugt hat, die ihm eine positive Auffassung der Analogien verbietet. Ob sich wohl ein zeitgenössisches Ketzergericht in Straßburg mit diesem Beweisverfahren von Gottfrieds Kirchenfeindlichkeit hätte überzeugen lassen?

Solange die Mittelaltergemäßheit und die Berechtigung der analogieantithetischen Deutungsmethode so fragwürdig sind, können auch alle noch so geistreichen, systembildenden, aber einseitig mit ihrer Hilfe erzwungenen Ergebnisse nur einen hypothetischen Wert beanspruchen. Die Zustimmung des Lesers zu den Interpretationsergebnissen Webers hängt weitgehend von der Bereitschaft ab, zu dieser „analogia antithetica" Ja zu sagen. Ich kann diese Bereitschaft vorerst noch nicht aufbringen.

Besprechungen.

Friedrich Ranke, Gott Welt und Humanität in der deutschen Dichtung des Mittelalters. Basel (1952), Benno Schwabe Verlag. 108 S.

Drei Basler Vorträge aus dem Nachlaß Friedrich Rankes hat Maria Bindschedler in diesem Bändchen bekannt gemacht. Sie handeln ausschließlich vom Mittelalter und verzichten fast an allen Stellen auf Ausblicke auf andere Epochen; und doch hätten sie nicht so stark auf die Hörer gewirkt — die Einleitung spricht darüber, und viele von uns hatten davon schon von Hörensagen erfahren, lange ehe uns der Wortlaut zu Augen kam —, wenn man nicht allenthalben durch die Worte hindurch spürte, wie hier ein Mensch der Gegenwart Einsicht in seine eigene Lage aus der Vergangenheit zu gewinnen trachtet. Möchte diese starke Wirkung auch von den gedruckten Vorträgen ausgehen!

Es ist Fr. Ranke beschieden gewesen, zum Abschluß seines Lebenswerks ein knappes Gesamtbild der ritterlichen und der nachhöfischen Literatur des Mittelalters zu entwerfen, das aus tiefer Vertrautheit mit dem Stoff die wesentlichen Züge zu einem treffenden Portrait der Epochen fügte[1]. Er hatte den Blick für das, worauf es ankommt, und so gelangen ihm Meisterstücke in der Kunst des Weglassens und der rechten Auswahl. Das zeigen auch die Vorträge dieses Bändchens, deren Gegenstand seinen beiden Gesamtdarstellungen parallel läuft. Die Dichtungen und die einzelnen Textstellen, die R. in ihnen heraushebt — neben Allbekanntem auch mancherlei Übersehenes —, treffen genau; sie stehen auch für denjenigen Leser am rechten Ort, der das, was sie bezeichnen, mitunter etwas anders beurteilen möchte als R. es tut.

Der erste Vortrag, „Gott und Welt in der deutschen Dichtung der Stauferzeit", wirkt wie ein Präludium zu dem mittleren über den Humanitätsgedanken; auch insofern, als er nicht immer die letzten Konsequenzen aus seinem Thema zu ziehen wagt. Großartig in ihm ist die kurze *Tristan*-Interpretation, in der jeder Satz verrät, daß ihm jahrelanges Nachdenken vorausgegangen ist. Man sollte sie auswendig lernen, um sie bei der Lektüre neuerer *Tristan*-Deutungen als Muster und Maßstab parat zu haben[2]. Den *Parzival* Wolframs lese ich allerdings etwas anders als R. es tut. Für den Hauptheldeu gilt m. E. das gleiche, was G. Fricke kürzlich über den Prinzen von Homburg schrieb: seine Situation ist „eine rein tragisch gefährdete, nicht von ethischen Kategorien her zu erfassen" (Germ.-rom. Monatsschr. 33, S. 194). Die „ethischen Kategorien" (Parzivals vermeintlich mangelnde caritas, seine superbia, die auch R. ihm als „Schuld" anzukreiden geneigt ist) sind weit eher die Indizien eines gestörten Gott-Welt-Verhältnisses als seine Ursachen. Außerdem muß das Bild von Parzivals Stellung zu Gott, Welt und Humanität unvollständig bleiben, wenn man es nicht zugleich dauernd auf die Situation Gawans mitbezieht, wie Wolfram es tut. Es ist sehr bezeichnend für unsere Zeit, daß kaum einer einen Blick auf Gawan verschwenden mag, wenn es auch von Parzivaldeutungen wimmelt.

Zum Nachdenken nötigt der Satz Rankes: „Für den frühgermanischen Heldenlieddichter gibt es kein Gott-Welt-Problem." Was meint denn *welaga nu, waltant got, wewurt skihit* im *Hildebrandslied*? Ist mein Ohr überempfindlich — ich höre diese Zeile weiterklingen in der

[1] Die höfisch-ritterliche Dichtung, in: Deutsche Literatur in Grundzügen, hg. v. B. Boesch, Bern 1946. — Von der ritterlichen zur bürgerlichen Dichtung, in: Annalen der deutschen Literatur, hg. v. O. Burger, Stuttgart 1952.

[2] Ich möchte mit dieser Bemerkung keineswegs die erregende und ertragreiche *Tristan*-Forschung der letzten Jahre hochmütig beiseiteschieben. Aber wenn man sich entschlösse, sie einmal mit Rankes Augen anzusehen, so würde vieles, was dort in einen verzerrten Winkel gerät, zurechtrücken, und man würde andrerseits auch gerechter und kühler anerkennen, worin uns die Arbeiten von B. Mergell, Fr. Heer, G. Weber und anderer weitergebracht haben.

Dietrichdichtung (s. ZfdA. 80, S. 153f.), im *Nibelungenlied* (Rüdeger-Aventiure) und vielleicht auch in *we waz ist got* des *Parzival*.

Auf das Präludium folgt das Kernstück „Der Humanitätsgedanke in der deutschen Dichtung des Mittelalters". Der Auseinandersetzung R.s mit H. Naumann merkt man an, wie unsere heutige Auffassung der Humanität in den klassischen Blütezeiten der Dichtung immer weiter von einem Humanitätsoptimismus wegrückt[3]. Man halte neben den Vortrag Rankes das „Krisis"-Kapitel in „Die Tragödie des heiligen Reiches" von Fr. Heer, wo das Pendel noch weiter — allzu weit! — ausschlägt. Auch die Humanität in der Klassik des 18. Jahrhunderts zeigt uns ja immer mehr ihre dunkeln Seiten; der Wandel der *Faust*-Interpretation in den letzten Jahrzehnten zeigt es an, höchst symptomatisch ist auch G. Müllers jüngsterschienene Interpretation der *Iphigenie* vom Parzenlied her (Publ. of the English Goethe Society XXII, S. 84ff.). R. sieht die Humanität des Mittelalters vor allem in ihrer Spannung zur Religion; der Anspruch auf Verwirklichung einer innerweltlichen Gültigkeit des Menschseins stößt mit dem Anspruch Gottes zusammen: Humanität wird fragwürdig (z.B. *Parzival*), oder Gott wird fragwürdig (*Tristan*). An dieser Stelle verbindet sich das Gott-Welt-Problem des ersten Vortrags ausdrücklich mit der Frage nach der Humanität im zweiten.

Beide Vorträge blicken zum Schluß voraus auf eine Zeit, in welcher der Mensch das Bewußtsein seines Eigenwerts verliert: Walther in seinen Weltabkehrstrophen, Freidank gleichzeitig[4] in seinen Versen vom menschlichen Narrentum. Nähme man Freidanks *Akkon*-Verse mit hinzu, so zeigte sich, daß mit der Entwertung des Menschenbildes zugleich auch die gottwohlgefällige Aufgabe des Menschen in der Welt fragwürdig wird. Der zertrümmerten Welt des späteren Mittelalters hatte Ranke schon seine Basler Antrittsvorlesung gewidmet[5]. In ihr ging es um die Gegensätze und Unvereinbarkeiten, die den spätmittelalterlichen Menschen überfielen, die er aushielt und in dem Gedanken der coincidentia oppositorum zu fassen und zu überwinden strebte. Diese Diagnose des Spätmittelalters auf der Basis von Huizinga und anderen hat die Forschung tief beeindruckt und weit in ihr gewirkt[6]. Der neue Vortrag „Vom Kulturzerfall und Wiederaufbau in der deutschen Dichtung des späten Mittelalters" ergänzt das frühere Bild. Diesmal greift R. die aufbauenden Tendenzen nicht in der Höhenlage philosophischer Selbstbesinnung, sondern in den unscheinbaren Spuren bürgerlichen Vertrauens auf schlichte Tüchtigkeit, auf Ehe und Familie und auf die Heimatstadt. Man hört da einen schweizerischen Ton aus den Worten des Lübeckers in Basel und freut sich daran.

Wohltuend ist an dem ganzen Buche, wie schlicht R. über schwierige Dinge spricht, ohne ihnen ihre Tiefe zu rauben. Wenn wir alle uns vornähmen, so zu reden und zu schreiben, so würden sich schon vom Stil her manche Verkrampfungen lösen, an denen unsre Wissenschaft leidet.

Kiel Wolfgang Mohr

[3] In seiner Polemik gegen Naumann über die „Tendenz" des *Rolandliedes* geht R. mir etwas zu weit. Er hat darin Recht, daß der „höfische Heide" im *Rolandliede* keineswegs verherrlicht oder anerkannt wird. Trotzdem aber ist das Bild des heidnischen *hübischære* in *Rol.* ein unverächtliches Zeugnis für das Vorhandensein dieser Vorstellung und für die Wertung „kultivierten" Menschentums auch außerhalb der christlichen Kreuzzugsgemeinschaft. Der Pfaffe Konrad (wie auch Heinrich von Melk) lehnt diesen eigenständigen „modernen" Menschenwert von geistlichem Standpunkt her ab, ähnlich wie das *Nibelungenlied* ihn vom Standpunkt eines alten, kernigen Kriegertums ablehnt. Aber sie belegen damit sein Vorhandensein.

[4] Man korrigiere S. 74 den Druckfehler „um 1300" in: „um 1230".

[5] Zum Formwillen und Lebensgefühl in der deutschen Literatur des späten Mittelalters, Deutsche Vierteljahrsschrift 1940, S. 307ff.

[6] Man übersehe aber nicht den Einspruch gegen dies Spätmittelalterbild, den W. Emrich Anz. f. dt. Alt. 60 (1941), S. 121f. erhoben hat.

Karl Hoppe, Die Sage von Heinrich dem Löwen. Ihr Ursprung, ihre Entwicklung und ihre Überlieferung. Bremen-Horn (1952), Walter Dorn Verlag. 124 S., 9 Abb. (Veröffentlichungen des Niedersächsischen Amtes für Landesplanung und Statistik. Reihe A, 2, Bd. 22 = Schriften des Niedersächsischen Heimatbundes E.V., N. F., Bd. 22.)

Seit der Veröffentlichung und sagengeschichtlichen Interpretation von Michel Wyssenherres Gedicht *Von dem edeln hern von Bruneczwigk* durch W. Seehaußen (Germ. Abh. 43, 1913) und Herm. Schneiders auf seinem *Wolfdietrich*-Buch fußender Besprechung von Seehaußens Arbeit im Anz. f. dt. Alt. (1919, S. 150—153) ist es um die Braunschweigersage ziemlich still geworden. Es war dankenswert, daß sich der Germanist der Braunschweiger Hochschule dieses ihm heimatlichen Stoffes wieder angenommen hat; der Gegenstand ist volkskundlich und literarhistorisch gleich interessant.

H. versucht, die literarischen Denkmäler der Sage von Heinrich dem Löwen in einen klaren Stammbaum zu ordnen. Aber diese Sage ist kein fest gegliederter Gebirgsstock, sondern eher eine Wanderdüne, und bei dem Triebsand gängiger Erzählmotive, aus denen sich die Sage bildet und umbildet, kann ihre Geschichte nur mit einiger Wahrscheinlichkeit, kaum mit Sicherheit ermittelt werden. Zum Motivbestand und zur Entstehungszeit der ältesten literarischen Stufe hatte H. Schneider das Entscheidende zu sagen gewagt: schon das Schnitzwerk auf der Kirchentür von Valthjofsstad in Ostisland bezeugt eine Sage vom *Palästinareisenden*, die der Braunschweigersage sehr nahesteht. H. geht einen Schritt weiter: es muß die Braunschweigersage und keine andre gewesen sein, die dort dargestellt wird, denn der charakteristische Zug vom Nachsterben des dankbaren Tieres ist ein Urbestandteil der noch nicht literarisierten Heinrichs-Sage, eine ätiologische Ortssage, geknüpft an das berühmte Löwenstandbild. Überhaupt läuft bei H. neben dem Stammbaum der Dichtungen eine Linie der Sagenentwicklung her, die schließlich in der mündlichen Sagenfassung aus dem 19. Jahrhundert mündet; gerade sie soll viel Ursprüngliches bewahrt haben.

Das Schnitzwerk von Valthjofsstad hat in der Geschichte der Braunschweigersage eine schwere Verantwortung zu tragen. Man datiert es „um 1200" (so zuletzt Matthias Thordarson, Nordisk Kultur XXVII, 1931, Kunst, S. 327*f.*); die Deutung auf die Braunschweigersage zwingt sogar dazu, noch ein paar Jahrzehnte weiter zu rücken, als die Kunsthistoriker möchten. Die Ereignisse stoßen sich dann immer noch sehr hart in der Zeit: ein Menschenalter nach seinem Tode müßte Heinrich der Löwe zum Helden eines breiten, biographisch mit seinem Tode und dem Nachsterben des treuen Löwen endenden Aventiurenromans geworden sein, einer szenenreichen Ineinanderkomposition der Heimkehrersage und der Fabel vom dankbaren Tier. Die nordischen Balladen, die ihrerseits die „Manier der roh kürzenden Heldenbuchauszüge" deutlich verraten, welche Hugo Kuhn an Wyssenherres Gedicht beobachtet (Vf. Lex. IV, Sp. 1110), sollen davon abstammen. H. Schneider möchte in ihnen sogar den ursprünglichen Träger des Stoffes sehen, nicht abgekürzte Libretti breiterer Erzählungen (Ehrismann-Festschrift, S. 117). So sehr ich bereit bin, diese Möglichkeit bei Balladen grundsätzlich anzuerkennen, in diesem Fall scheint es mir nicht sehr wahrscheinlich. Herausbildung des Braunschweiger-Romans, Umsetzung in die Ballade, Export nach Island oder wenigstens an den Ort im Norden, an dem die berühmte Kirchentür geschnitzt wurde, alles das müßte in etwa 20 Jahren vor sich gegangen sein. Mir will das nur schwer eingehen (immerhin: die Sagenbildung ging damals rasch vor sich, wie der Wartburgkrieg bezeugt!); auch kann ich die geistvolle Ergänzung der verstümmelten Runeninschrift auf dem Schnitzwerk (*... rikia konung* = *Grikja konung*), die S. Bugge, Helgedigtene (1896) S. 73 gab, nicht so leicht beiseite tun, wie H. Schneider in seinem *Wolfdietrich*-Buch (S. 245) es möchte. Ich muß zugeben, Schneiders und Hoppes Argumente haben Gewicht; trotzdem bleibt mir die Frühgeschichte der Heinrichssage und die Einordnung des Bildwerks von Valthjofsstad fragwürdig.

Daß H. auch der mündlichen Sage ihr Recht einräumt, gefällt mir eigentlich gut; ich bin sogar der Meinung, daß man damit schon bei den alten germanischen Heldensagen anfangen sollte. Bei der Braunschweigersage ist es schwieriger als dort. Ihre Motive haben zu wenig Profil, um Sicheres herzugeben. Die Volkssage aus dem 19. Jahrhundert erzählt, Heinrich habe seinen Löwen von einem heidnischen Pascha, den er im Kampf besiegte und dann schonte, geschenkt gekriegt. Nun, der geschichtliche Herzog Heinrich bekam auf seiner Jerusalemfahrt vom Sultan von Ikonium zwei Leoparden (statt eines Löwen) geschenkt, aber ohne vorhergehenden Zweikampf. Und im *Reinfried von Braunschweig* kämpft der Held u.a. mit einem Perser, schont ihn, aber — erhält keinen Löwen dafür. Soll man tatsächlich eine Brücke auf so schwachen Pfeilern bauen? Ist es nicht wahrscheinlicher, daß die „Volkssage" das Motiv von der Befreiung des Löwen vergessen hatte und sich die Gewinnung des Tiers neu und ohne viel Phantasie zurechtfabelte?

Die weitere Geschichte der literarischen Denkmäler der Sage ist nach H. dadurch gekennzeichnet, daß sie sich zunehmend mit Motiven der Herzog-Ernst-Sage anreichern[1]. H. läßt den Einstrom der Ernst-Sage erst vom *Reinfried von Braunschweig* an beginnen und die spätmittelalterlichen Fassungen (die Balladenquelle des ndl. Liedes, Wyssenherre, Göding und das böhm. Volksbuch) selbständig neue Zuflüsse von da aufnehmen. Kein Zweifel, daß der Herzog Ernst überall zu greifen ist, aber die Geschichte seines Einflusses gliedert sich mir nicht so klar auf[2]. Schon die Quelle der nordischen Balladen war offenbar nicht frei von Herzog-Ernst-Motiven; die Zeile *hand stride in for Babelund* (dän. A Str. 5, vgl. B Str. 12) ist doch wohl ein Leitfossil von daher. Man übersehe doch nicht, daß Balladen Schwundformen sind; hinter einer mageren Zeile kann ein ganzer Erzählkomplex stecken. Der *Reinfried* geht sichtlich freier mit dem Stoff um als die spätmittelalterlichen Fassungen, und sein belesener Dichter hat sicher einen *Herzog Ernst* in extenso gekannt. Aber aus seiner Reihung der Abenteuer kann man nicht sicher entnehmen, wie seine Quelle zur Braunschweigersage reihte, ob so wie die spätmittelalterlichen Fassungen oder anders.

Unaufgeklärt bleibt bei H. die Motivik der Heimschaffung des Herzogs in den spätmittelalterlichen Fassungen. Schon daß der Teufel dabei eine Rolle spielt wie schon in der *Thomas*-Legende bei Caesarius von Heisterbach, sollte man beachten und nicht beiseiteschieben, wie H. es S. 47f. tut. Noch auffälliger ist es, daß der Herzog in Wyssenherres Gedicht seinen höllischen Helfer im *Wodenheer* findet; eine Parallele dazu scheint die Heimkehrersage von Richard I. zu bieten, die Grundtvig in seiner Einleitung zu Danm. gl. Folkev. Nr. 114 erwähnt (eine weitere in Bugges Nachträgen D g F III, 908). Die Geschichte der Braunschweigersage wird sich, wenn überhaupt, nur im Zusammenhang mit dem ganzen Komplex der Heimkehrersage einigermaßen entwirren lassen. Wie bunt die Dinge durcheinanderliegen, zeigt die vorläufige Aufschlüsselung der Heimkehrersagen, die John Meier, Balladen I, S. 101ff. gegeben hat.

Die Braunschweigersage ist grundsätzlich dadurch interessant, daß in ihr von der großen geschichtlichen Persönlichkeit, die sie zum Helden hat, rein gar nichts übrigbleibt. Das ist ein Anzeichen dafür, daß es mit der Gattung Heldensage im 13. Jahrhundert endgültig vorbei war. Denn der Satz, den H. seiner Untersuchung voranstellt, „gemessen an der Geschichte stellt die Sage ein destruktives Element dar", gilt nicht so allgemein, und schon gar nicht für die germa-

[1] Umgekehrt wirkt die Braunschweigersage auch auf den Herzog Ernst, s. d. *Bänkelsängerlied* Str. 84,2 (dazu Seehaußen a.a.O. S. 138; die Gegenargumente von Er. Hildebrand, Über die Stellung des Liedes vom Herzog Ernst . . ., Halle 1937, S. 23—27, ziehen nicht).

[2] H.s Abschnitt über die Fassung der Ernst-Sage, die der Sagenvariante bei Wyssenherre zugrunde gelegen haben soll (S. 49f.), ist mir nicht ganz klar geworden. Es war offenbar eine Ernst-Fassung mit Fahrt auf dem Floß durch den Berg (wie in *Hz. Ernst* B), aber mit der Reihung der Abenteuer wie im *Bänkellied*: die Begegnung mit den Kranichmenschen hinter der Fahrt auf dem unterirdischen Flusse (nicht vorher, wie in *Hz. Ernst* B); die entführte Prinzessin aus Indien wird dabei befreit (und nicht getötet, wie in *Hz. Ernst* B).

nische Heldensage der Völkerwanderungszeit. Attila, Gunther, Dietrich von Bern, Ermanrich bleiben geschichtliche Persönlichkeiten in geschichtlicher Rolle, wenn auch ihr Schicksal in Sage und Lied sich von dem wirklichen Geschichtsablauf wegbewegt hat. Zwar lebten Sagen, Lieder und Epen der alten Heldensage noch zu der Zeit, als sich die Braunschweigersage bildete, und doch konnte nicht mehr ihre geschichtliche Mitte, sondern nur ihre abenteuerlich-fabelhafte Randschicht das Muster für die Löwen-Sage hergeben. An der Reihe: germanische Heldensage — Herzog Ernst — Braunschweigersage läßt sich gradweise ablesen, was im Lauf der Zeit aus den Großen der Geschichte in der Sage wird. Solange die Epoche währte, welche die Briten *heroic age* nennen, blieb ihre Rolle geschichtshaltig und die Sagenlieder blieben Geschichtslieder. Hernach bricht Sage und Geschichte auseinander, die Gattung Heldensage wird durch andere Gattungen abgelöst. Hingegen die weniger anspruchsvolle Gattung der geschichtlichen Anekdote (*frasögn*) und des Anekdotenzyklus hält sich unangefochten über die Epochen hin. Zwischen Notkers Karlsgeschichten und den westfälischen Anekdoten vom *Aolen Fritz* besteht nur ein soziologischer Unterschied, aber kein Unterschied der Gattungen.

Kiel Wolfgang Mohr

Ernst Grumach, Goethe und die Antike. Eine Sammlung. 2 Bände. Berlin 1949, Walter de Gruyter. XV, 1092 S., 17 Tafeln.

Die Söhne der Epigonen haben einmal davon gehört, daß das Bild der Antike, das Goethe sachlich und nüchtern aufzunehmen glaubte, als falsch enthüllt, daß es das Bild des Klassizismus von Winckelmann, Canova und Raffael Mengs, nicht das der wirklichen großen Griechen und Römer sei, daß Goethe die Antike gesehen habe, als habe sie keine Geschichte gehabt.

Wer selbst nicht von vornherein den Anspruch erheben darf, zu den Großen und Bedeutenden im Sinne Goethes zu gehören, der wird allerdings immer wieder mit Staunen zu den vielfältigen Äußerungen Goethes über die Antike zurückkehren und aus der Begegnung dieses großen Modernen mit den bedeutenden Geistern der klassischen Antike dankbar lernen. Und gerade er wird Ernst Grumach ganz besonderen Dank dafür wissen, daß er uns in einer fast erschöpfenden Vollständigkeit alle diese Äußerungen in bequemer Reihung vorgelegt und daß er es vermocht hat, Wolfgang Schadewaldt zu einem gehaltvollen geleitenden Nachwort zu veranlassen. Grumach hat zu diesem Behufe alle die Vorarbeiten herangezogen, die sich bereits mit dem Verhältnis Goethes zur Antike befaßten und die, an den verschiedensten Orten publiziert, nur schwer erreichbar waren (vgl. 1033—1074: darunter besonders hervorzuheben Schadewaldts Aufsatz über „Goethe und Homer").

Den Schwerpunkt bilden, durch die Gruppe „Kunst" (403—679) getrennt, die Abschnitte „Dichtung" (101—400) und „Wissen" (729—932: hier insbesondere Philosophie, Geschichte und Rhetorik, eine Rubrik, in der u.a. auch Cicero erscheint). An den Anfang hat Grumach Goethes Äußerungen über Land, Menschen und Sprache gestellt; die Äußerungen über den antiken Menschen gelten namentlich den Portraits der römischen Großen von Scipio bis Hadrian. Die Disposition ist offensichtlich von Goetheschen Kategorien beeinflußt, die denen eines gegenwärtigen Menschen nicht mehr ganz entsprechen: z.B. wird man heute Cicero unter den Repräsentanten der abendländischen Bildungsgeschichte suchen. Auf jeden Fall aber erleichtert das ausführliche Sach- und Personenregister (1075—1092) die Auffindung des jeweils gesuchten Stichwortes.

Von besonderem Interesse ist Goethes Stellung zur Antike unter dem Blickwinkel der aneignenden Kritik, der deutenden Repräsentation einer geistigen Ahnenreihe, als deren Erben und Vollender er sich selber weiß (im Gegensatz zu der Mehrzahl der traditions- und bildungsarmen Tritepigonen der Gegenwart): diesem Problem widmet Schadewaldt den Abschnitt „Der Kritiker, der Interpret" (1030—1043); etwa gleichzeitig (1948) entstand der bedeutsame Aufsatz

von Ernst Robert Curtius „Goethe als Kritiker" (jetzt in: „Kritische Essays zur europäischen Literatur", Bern 1950, 28—58). Goethes Stellungnahme unterliegt hier einer gewissen Periodizität: der Goethe der *Italienischen Reise* und der Freundschaftsepoche mit Schiller faßt die Hochklassik in den Blick, den späten Goethe fesselt in weitem Umfange die Spätantike, ohne daß sein Blick von der paradigmatischen Bedeutung namentlich der „alten Griechen" für die anthropologische Struktur des Abendlandes abgelenkt würde. In der Auseinandersetzung mit ihnen gestaltet sich sein eigenes Weltbild. So haben Goethe Zeit seines Lebens die „urkanonischen Bücher" seines „Altvordern Homer" (Gr. 117—214) *immerfort aufgeregt, belebt, gestärkt und unterrichtet* (Gr. 174), ihn durch den *Kreis von Entzückung, Hoffnung, Einsicht und Verzweiflung* gejagt (Gr. 154). In das Jahr 1797 fällt, wie die Vollendung von *Hermann und Dorothea*, so die Entdeckung des epischen Stilgesetzes der *Retardation*, der *retrograden Bewegung*, gegen die *antizipierende Vorbedeutungen* das Gleichgewicht wiederherstellten (Gr. 148): eine Entdeckung, die 1938 für die Konzeption der „Iliasstudien" von W. Schadewaldt von grundlegender Bedeutung werden sollte; nur das *Wie* einer Dichtung, so laute das höhere Gesetz, sei von Interesse, die *Neugierde* werde ausgeschlossen. Um diese Zeit entsteht der Plan eines Epos vom Tode des Achilleus, entsteht eine detaillierte Wiedergabe der einzelnen Rhapsodien der *Ilias*. 1820/21 kehrt Goethe zu demselben Gedankenkreis zurück; er hat jetzt die *sondernde, verneinende Epoche* [des Analytikers Wolf] *überstanden* (Gr. 205). Er erweitert seinen *Auszug aus der Ilias* um eine ausführliche Einschaltung der Gleichnisse und publiziert sie. Homer ist für ihn, der *das Romantische* als *das Kranke* ablehnt, nach wie vor das Sinnbild *des Klassischen* als des *Gesunden und Tüchtigen* (Gr. 213). Mit ihm verbindet ihn das Bewußtsein, gleich wie er in der großen Kette der *würdigen Meister* der Weltliteratur zu stehen; er wird nicht müde, ihn in seinen eigenen geistigen Kosmos einzubeziehen und ihn in kritisch-verstehender Deutung der Gegenwart lebendig zu erhalten. — Weit kühler ist Goethes Verhältnis Vergil gegenüber (Gr. 353—360). Gewiß sieht er in ihm einen „Klassiker", doch nennt er ihn niemals einen solchen. Die Behandlung des Falles von Troja durch Vergil empfindet er als *rhetorisch-sentimental* (Gr. 356).

Ähnliches gilt für die Auseinandersetzung Goethes mit den übrigen großen Geistern der klassischen Antike, insbesondere den drei großen Tragikern der Griechen: es ist ein ununterbrochener Bildungsprozeß, dessen Vergegenwärtigung die überaus dankenswerte Sammlung Ernst Grumachs uns nunmehr mühelos ermöglicht (gelegentlich hätten die Zitate etwas vollständiger ausgehoben werden können); denn bildungsgeschichtlich, nicht antiquarisch orientiert ist Goethes Interesse an den geistigen Erscheinungen der Vergangenheit, deren *großen Momente eine Kette bilden und als Höhenzug die Menschheit durch Jahrtausende hin verbinden.*

Hamburg Hans Joachim Mette

Irma Rantavaara, Virginia Woolf and Bloomsbury. Helsinki 1953, Suomalaisen kirjallisuuden Seura. 171 S. (Annales Academiae Scientiarum Fennicae. Ser. B, Tom. 82,1.)

Diese Studie ist ein interessanter Versuch, sehr wesentliche Erscheinungen der neuesten, teilweise in die Gegenwart hereinragenden englischen Geistesgeschichte im Zusammenhang mit ihren gesellschaftlichen Voraussetzungen zu verstehen. Geistige Interessen und wirkliche Bildung sind in England immer auf kleinere Kreise beschränkt gewesen als auf dem Kontinent, eine Angelegenheit keines Standes, sondern von Individuen, deren Niveau dadurch aber auch entsprechend höher wurde. In der unwirtlichen Luft des 20. Jahrhunderts hat sich dieser Zustand noch einmal verschärft, geistiges Schöpfertum wird mehr und mehr das erbliche Privileg von

Familien und kleinen Cliquen; ein unverhältnismäßig großer Teil der literarischen Größen unseres Jahrhunderts hat berühmte Namen unter seinen Vorfahren. Eine gewisse geistige Inzucht, intellektueller Snobismus und Künstlichkeit ist die unvermeidliche Folge, die freilich durch eine Erlesenheit der Bildung kompensiert wird, wie sie eben nur als Gewächs alter Tradition entstehen kann. Die Verfasserin untersucht einen derartigen Kreis, der seit fast einem Jahrhundert in erster Linie um einige Cambridger Colleges erwachsen ist und seinen Namen von dem Londoner Stadtteil Bloomsbury nimmt. Namen, wie G. E. Moore, Roger Fry, Lowes Dickinson, E. M. Forster, Clive Bell, Lytton Strachey, Leonard Woolf mögen beweisen, wie sehr die in unserem Jahrhundert besonders reiche englische Essayistik und Kulturkritik von diesem Kreis bestimmt ist; aber auch Lord Keynes und Bertrand Russell gehören hierher, ein Beweis seiner Bedeutung auch für den öffentlichen Bereich; denn bei aller Isolierung im Leben ihres Landes hat diese englische „Intelligentsia" doch einen erstaunlichen Einfluß auf die politische Willensbildung und die Formung der ja stark von England beeinflußten Weltmeinung. Wir erfahren, wie aus der hier durch Leslie Stephen repräsentierten echteren und gesünderen Welt des Viktorianismus das ästhetisch und intellektuell brillante, aber moralisch etwas dilettantische Epikuräertum des 20. Jahrhunderts wurde. Bei aller Sympathie wahrt sich die Verfasserin doch stets ein sehr gesundes Urteil, sie sieht jene gewisse Dünne eines Geistes, der sich mit seiner Revolte gegen das Philistertum des 19. Jahrhunderts brüstete, und dabei doch oft in seinen eigenen etwas gewollt „modernen" Illusionen und Vorurteilen noch engherziger war als dieses.

Sozusagen als das edelste Gewächs dieses Treibhauses wird dann in der zweiten Hälfte Virginia Woolfs Werk analysiert. Ohne Anspruch auf volle Originalität (die umfangreiche Sekundärliteratur ist in sehr nützlicher Weise angeführt und verarbeitet) ist sie auch hier reich an sicheren und ausgereiften Beobachtungen, die man sich freilich etwas systematischer ausgeführt gewünscht hätte. Sowohl die großen Seiten der Dichterin — ihre Kraft des Wortes und des Augenblickserlebnisses und ihre tiefen Blicke in das Seelenleben, freilich nur von Menschen ihres eigenen einseitigen Bildungstypus —, als auch ihre Schwächen — die Neigung zu oft rein verbaler Kombinatorik, an der nichts mehr gesehen und erlebt ist, ein Schuß gewollten Dilettantismus, wenn man will — hätte man noch plastischer herausarbeiten können, wenn auch auf alles irgendwo einmal hingewiesen ist. Wertvoll ist die Erörterung der psychologischen und psychopathologischen Hintergründe ihres „Falles". Völlig richtig ist die Diagnose Schizophrenie; das in ihren Werken lebende Grauen vor einer kalten und leeren Welt, dazu ihre Introversion und Neigung zu schematischem Formalismus, machen sie zu einem Schulfall dieser Art. Weniger gelungen ist die Erklärung mit einer einseitigen infantilen Bindung an die Mutter. Die hier angeführten Symptome ergeben sich alle viel zwangloser aus ihrem Feminismus, oder besser weiblichem Ressentiment, wovon die Verfasserin zwar auch spricht, worin wir aber den Schlüssel zu ihrem Wesen zu sehen haben. Gerade in diesen Kreisen Englands wird die Frau wohl in ganz Europa am wenigsten wirklich ernst genommen. Der Verfasserin mußte das entgehen, denn wie so oft geht dies einher mit korrektester äußerer Gleichberechtigung und peinlich gewahrtem Respekt. Die Folge ist eine Tendenz begabter Frauen zu aggressiver Selbstbehauptung, und dazu die Sucht, sich geistig möglichst dem Manne zu assimilieren, weil auch die Frau letztlich doch der Wertung ihrer Umgebung verfallen ist und nur den Mann ernst nimmt. Daher auch Virginia Woolfs Idee vom „Androgyn".

Die Studie ist in einem sehr lesbaren, leider durch zahlreiche Druckfehler verunzierten Englisch geschrieben. „Femininist" und „middleclassness" (94) erscheinen als unzulässige Neologismen. Es mag interessieren, daß über dasselbe Thema inzwischen eine weitere Arbeit erschienen ist: J. K. Johnstone, The Bloomsbury Group. London, Secker & Warburg, 1954.

Hamburg Ludwig Borinski

Andere Veröffentlichungen des letzten Jahres:

BACH, ADOLF

Deutsche Namenkunde. Bd. II: Die deutschen Ortsnamen

1. Halbbd.: Einleitung. Zur Laut- und Formenlehre, zur Satzfügung, Wortbildung und -bedeutung der deutschen Ortsnamen. 1954. XX, 452 S. mit 3 Kartenskizzen. Br. DM 32,—, geb. DM 36,—.

2. Halbbd.: Die deutschen Ortsnamen in geschichtlicher, geographischer, soziologischer und psychologischer Betrachtung. Ortsnamenforschung im Dienste anderer Wissenschaften. 1954. XXIII, 615 S. mit 79 Kartenskizzen. Br. DM 45,—, geb. DM 50,—.

Univ.-Prof. Dr. Friedrich Stroh-Erlangen in: Hessische Blätter für Volkskunde, 1953:

„... Bachs Buch bietet die Summe unserer historisch-philologischen Einzelforschung, und zwar als erstes und einziges Werk."

Univ.-Prof. Dr. F. R. Schröder-Würzburg in: Germanisch-Romanische Monatsschrift 31, 139:

„Das Werk wird auf lange Zeit das grundlegende Buch bleiben, von dem alle weitere Namenforschung ausgehen muß."

BRAUN, MAXIMILIAN

Russische Dichtung im XIX. Jahrhundert

240 S., 4 ganzs. Bildtafeln. Br. DM 7,80, Gln. DM 9,80.

HELM, KARL

Altgermanische Religionsgeschichte

Bd. II, Teil 2. Die Westgermanen. *292 S. Br. DM 15,50, geb. DM 19,50.*

HESS, GERHARD

Die Landschaft in Baudelaires ‚Fleurs du Mal'

(Si.-Ber. d. Heidelb. Akademie d. Wissenschaften) *158 S. DM 12,80.*

HODLER, WERNER

Grundzüge einer germanischen Artikellehre

112 S. Br. DM 8,—.

PANZER, FRIEDRICH

Nibelungische Problematik

Siegfried und Xanten. Hagen und die Meerfrauen. Magyaren und Hunnen (Si.-Ber. d. Heidelb. Akademie d. Wissenschaften). *32 S. DM 4,50.*

PFISTER, KARIN

Zeit und Wirklichkeit bei Thomas Wolfe

(Anglistische Forschungen). *140 S. DM 9,60.*

SCHNEIDER, KARL LUDWIG

Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen Georg Heyms, Georg Trakls und Ernst Stadlers

Studien zum lyrischen Sprachstil des Expressionismus (Probleme der Dichtung. Studien zur deutschen Literaturgeschichte, hrsg. v. Hans Pyritz). *184 S. Kart. DM 9,80.*

WENTZCKE, PAUL

Die deutschen Farben *(gerade erschienen)*

Ihre Entwicklung und Deutung, sowie ihre Stellung in der deutschen Geschichte.
192 S. u. 8 Kunstdrucktafeln m. 8 schwarzen u. 5 mehrfarb. Abbildungen. Gln. DM 15,90.

WISSEMANN, HEINZ

Untersuchungen zur Onomatopoiie

1. Teil: Die sprachpsychologischen Versuche. *241 S. Br. DM 27,50, geb. DM 32,—.*

CARL WINTER · UNIVERSITÄTSVERLAG · HEIDELBERG

Zweite erweiterte Auflage bereits nach drei Monaten!

Geschichte der deutschen Novelle

von Goethe bis zur Gegenwart

XX und 611 Seiten, 17×24 cm, Ganzleinen mit Schutzumschlag, 32,— DM
von **PROFESSOR DR. JOHANNES KLEIN**

Die Tatsache, daß sich innerhalb von drei Monaten nach Erscheinen bereits eine zweite Auflage als notwendig erwies, zeigt, daß Professor Dr. Klein mit seinem Buch eine wirkliche Forschungslücke ausfüllte.

Die jetzt vorliegende Auflage wurde gegenüber der ersten durch eine eingehendere Würdigung der modernen Novellisten wesentlich erweitert. Dem Autor gelang es auf diese Weise in noch stärkerem Maße als bisher, seine „Geschichte der deutschen Novelle" in die gegenwärtige Situation der deutschen Dichtung einmünden zu lassen.

Zu beziehen durch jede Buchhandlung

FRANZ STEINER VERLAG GMBH · WIESBADEN

RÖSSLER - FRANZ

Biographisches Wörterbuch zur deutschen Geschichte

XVIII, 968 Seiten, Gr.-8°, 1953, Leinen DM 88,—

In nahezu 2000 Biographien gibt das „Biographische Wörterbuch" einen umfassenden Überblick über die deutsche Geschichte von der Römerzeit bis zur Weimarer Republik. Neben den Lebensbeschreibungen deutscher Herrscher sind die Fürsten, Staatsmänner und Politiker, aber auch Dichter und Künstler verzeichnet, die das Wesen und die geschichtliche Entwicklung Deutschlands beeinflußt haben.

R. OLDENBOURG VERLAG MÜNCHEN

Kleine Vandenhoeck-Reihe

Zunächst sind erschienen:

CARL FRIEDRICH von WEIZSÄCKER

Die Geschichte der Natur

Eine Neuausgabe des berühmt gewordenen Buches des Göttinger Physikers. „Es gibt keine atemberaubendere Lektüre in den letzten Jahren als dieses Buch. Weizsäcker weiß, wie es sowohl auf der Seite der Philosophie als auch der der Naturwissenschaft zugeht. Das macht den Mut seines Unternehmens aus." *Die Gegenwart*

CARL BARTH

Mensch und Mitmensch

Die Grundform der Menschlichkeit

Ein entscheidendes Thema unserer Zeit wird von dem großen Theologen in kühner Weise angepackt und in tiefgründigen Ausführungen erhellt. Die Gedankengänge werden mit einer Fülle unmittelbar wirkender konkreter Beispiele belegt. Ein Buch von unschätzbarem Wert in unserer Zeit des Egoismus und der Unruhe.

GUSTAV RADBRUCH

Kleines Rechtsbrevier

Spruchbuch für Anselm. Herausgegeben von Fritz v. Hippel

Der Heidelberger Rechtsphilosoph hat durch Jahrzehnte hindurch Aussprüche über das Recht aus der abendländischen Literatur gesammelt. Diese Sammlung ist durch Prof. v. Hippel zu einem kleinen Rechtsbrevier geordnet, das nicht nur den Juristen, sondern jeden literarisch interessierten Leser erfreuen wird, denn der Jurist Radbruch war ein künstlerischer Mensch mit umfassenden Kenntnissen auf allen Gebieten der Geisteswissenschaft.

NICOLAI HARTMANN

Philosophische Gespräche

Hier werden zwei Gespräche über die Themen „Klugheit und Weisheit" und „Der Wahrheitsanspruch der Dichtung", die der Philosoph mit einem kleinen Kreis ausgewählter Schüler führte, einem größeren Leserkreis zugänglich gemacht. Sie sind von einer solchen Lebendigkeit und unmittelbaren Anschauung, daß es ein großes geistiges Vergnügen ist, ihnen zu folgen.

LEOPOLD von RANKE

Die großen Mächte · Philosophisches Gespräch

mit einem Nachwort von Theodor Schieder

Noch heute, mehr als hundert Jahre nach der ersten Veröffentlichung in Rankes „Historisch-politischer Zeitschrift", wirken diese beiden Schriften in unverminderter Stärke und Lebendigkeit auf den Leser. Die geschichtliche Erkenntnis des großen Historikers ist von solch bleibender Aktualität, daß man sich der unmittelbaren, fast erregenden Wirkung kaum entziehen kann.

Jedes Bändchen engl. brosch. 2,40 DM, weitere in dieser Reihe werden folgen!

VANDENHOECK & RUPRECHT · GÖTTINGEN

Unsere Lieferungswerke:

FRIEDRICH, JOHANNES: **Hethitisches Wörterbuch. Kurzgefaßte kritische Sammlung der Deutungen hethit. Wörter (Indogermanische Bibliothek) 1952—1954. 288 S. Geb. DM 50,—, br. DM 44,—.**

FRISK, HJALMAR: **Griechisches etymologisches Wörterbuch** (Indogermanische Bibliothek). Preis der Lieferung DM 8,60.
Das Werk wird etwa 13 Lieferungen zu je 6 Bogen umfassen. Jährlich sollen mindestens 2 Lieferungen erscheinen. Lieferungen 1 u. 2 liegen vor.

MAYRHOFER, MANFRED: **Kurzgefaßtes etymologisches Wörterbuch des Altindischen. A Concise Etymological Dictionary of Sanskrit** (Indogermanische Bibliothek). Preis je Lieferung (80 S.) DM 8,—.
Das ganze Werk soll in 8—10 Lieferungen zu je 5 Bogen erscheinen. 3 Lieferungen liegen vor.

NIEDERMANN-SENN-SALYS: **Wörterbuch der litauischen Schriftsprache.** Litauisch-Deutsch (Indogermanische Bibliothek).
I. Band A—K (Lieferung 1—9) 1932. XII, 548 S. Br. DM 52,—, geb. DM 56,—.
II. Band L—pazvidris (Lieferung 10—19) 1952. 727 S. Br. DM 72,50, geb. DM 78,—.
Lieferungen 20, 21, 22, 23, 24 je DM 6,30, Lieferung 19 DM 9,60.

SCHRÖER-JAEGER: **Englisches Handwörterbuch** in genetischer Darstellung auf Grund der Etymologien und Bedeutungsentwicklungen, mit phonetischer Aussprachebezeichnung und Berücksichtigung des Amerikanischen und der Eigennamen.
Bd. I (Lief. 1—9) XVI, 720 S. In Ganzleinen geb. DM 65,—. Lieferung 10 ist erschienen; Lieferung 11 in Vorbereitung. Jeweils 5 Bogen à DM 7,20. Jährlich sollen mindestens zwei Lieferungen erscheinen.

VASMER, MAX: **Russisches etymologisches Wörterbuch** (Indogermanische Bibliothek). Bd. I (Lief. 1—9) A—K XLVII, 712 S., geb. DM 65,—; Bd. II Lieferungen 10, 11, 12, 13 und 14 je DM 6,30. Ab jetzt 5 Lieferungen jährlich. Abschluß des Werkes 1956.

WALDE-HOFMANN: **Lateinisches etymologisches Wörterbuch** (Indogermanische Bibliothek). Bd. I XXXIV, 872 S. Br. DM 44,—, geb. DM 48,—; Bd. II 846 S. Br. DM 44,—, geb. DM 48,—. Bis auf das Register, das 1955 noch lieferungsweise erscheint, ist das Werk damit abgeschlossen.

Neu hinzutretende Bezieher auf die Lieferungswerke können auch die bisher abgeschlossenen Bände lieferungsweise, und damit sukzessiv, beziehen. Ebenfalls sind folgende ältere Verlagswerke in dieser Form erhältlich:

MEYER-LÜBKE, WILHELM: **Romanisches etymologisches Wörterbuch.** 3. Aufl. 1935. XXXIII, 1204 S. In 20 Lieferungen à DM 3,20. Br. DM 63,80, geb. DM 69,30.

GAMILLSCHEG, ERNST: **Etymologisches Wörterbuch der französischen Sprache.** 1927. XXVI 896 S. 18 Lieferungen à DM 2,35. Br. DM 42,50, geb. DM 48,80.

Über jedes Lieferungswerk steht ein Sonderprospekt zur Verfügung.

CARL WINTER · UNIVERSITÄTSVERLAG · HEIDELBERG

Wichtige Neuerscheinung

ERNST KIRSTEN und WILHELM KRAIKER

Griechenlandkunde

Ein Führer zu klassischen Stätten (Bücherei Winter)

480 S. mit 102 Text- sowie 9 Kunstdruck-Abbildungen und farbigem Schutzumschlag. Geb. DM 19,80.

Mit den beiden Verfassern, einem Archäologen und einem Historiker, die sowohl das Land wie die neuesten Forschungsergebnisse kennen, ist wohl die denkbar beste Autoren-Kombination geglückt. Die geschichtlichen Stätten und Heiligtümer Griechenlands, die in den letzten Jahrzehnten im Wetteifer der großen Kulturnationen durch Ausgrabungen weit besser bekannt geworden sind, als es die bisherigen Reisebücher dartun, werden hier in den kulturgeschichtlichen Rahmen der griechischen Landschaften gestellt. Die ausführliche Behandlung aller Sehenswürdigkeiten wird durch zahlreiche Pläne und Rekonstruktionen anschaulich gemacht. So dient das wohlausgestattete Buch der gründlichen Vorbereitung eines Hellas-Aufenthaltes, der zuverlässigen Führung auf klassischem Boden und dem Wachhalten der Erinnerung an große Eindrücke, aber darüber hinaus jedem Freund der Antike und des humanistischen Gedankens als Nachschlagewerk und bildungsfördernde Lektüre.

CARL WINTER · UNIVERSITÄTSVERLAG · HEIDELBERG

Aus unserem älteren Verlagslager empfehlen wir ferner:

BAUMECKER, GOTTFRIED: **Schillers Schönheitslehre.** 1937. 137 S. Br. DM 5,50.

BEHME, HERMANN: **Heinrich von Kleist und C. W. Wieland** (Literatur und Theater). 1914. VIII, 128 S. Br. DM 3,75.

EDERHEIMER, EDGAR: **Jakob Böhme und die Romantiker.** I. und II. Teil: Jakob Böhmes Einfluß auf Tieck und Novalis. 1904. 128 S. Br. DM 4,—.

EHRISMANN, GUSTAV: **Studien über Rudolf von Ems.** Beiträge zur Geschichte der Rhetorik und Ethik im Mittelalter (SB). 1919. 116 S. DM 4,20.

HEINZEL, RICHARD: **Kleine Schriften.** Hrsg. von M. H. JELLINEK und C. VON KRAUS. 1907. VIII, 456 S. Br. DM 13,20.

Klopstocks Oden und Elegien. Nach der Ausgabe in 34 Stücken, Darmstadt 1771 (Editiones Heidelbergenses). Mit Anm. hrsg. von WALTHER BULST. 1948. 148 S. Kart. DM 3,65.

KUBERKA, FELIX: **Der Idealismus Schillers als Erlebnis und Lehre.** 1913. VIII, 210 S. Br. DM 4,65.

TODT, WILHELM: **Lessing in England** (1767—1850) (Anglistische Arbeiten). 1912. VI, 67 S. Br. DM 2,—.

WETHLY, G.: **Friedrich Hebbel.** Der Dramatiker. Einzelbetrachtungen (Schriften d. els.-lothr. wiss. Gesellschaft). 1935. 93 S. Br. DM 6,60.

Bitte verlangen Sie bei uns den gerade fertiggestellten Gesamtkatalog ‚Die germanischen Sprachen und Literaturen'

CARL WINTER · UNIVERSITÄTSVERLAG · HEIDELBERG